

Deutsch-griechischer Lyriktransfer im 20. Jahrhundert

K. Kavafis, G. Seferis und J. Ritsos in deutschen Übersetzungen,
Bearbeitungen und Anthologien

von
Maria Biza

2017

Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an
der Ludwig-Maximilians-Universität München

Deutsch-griechischer Lyriktransfer im 20. Jahrhundert

**K. Kavafis, G. Seferis und J. Ritsos in deutschen Übersetzungen,
Bearbeitungen und Anthologien**

von Maria Biza
aus München

2017

Aus der Fakultät der Kulturwissenschaften
der Ludwig-Maximilians-Universität München
Lehrstuhl
für Neogräzistik

Arbeit angefertigt unter der Leitung von
Frau Professor Doktor
Marie-Elisabeth Mitsou

Dissertation eingereicht im April 2014
1. Gutachter: Prof. Dr. Marie-Elisabeth Mitsou
2. Gutachter: Prof. Dr. Ulrich Moennig

Mündliche Prüfung am 02.07.2014

Für Michael und für die kleine Ioanna

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

1. Einleitug	1
1.1 Forschungsstand, Gegenstand und Begriffserklärung	1
1.2 Der historisch-deskriptive Ansatz	18
2. Konstantin Kavafis' Rezeption: Einleitender Kommentar	29
2.1 <i>Gedichte des Kavaphis</i> von Walter Jablonski (1942)	30
2.1.1 Briefwechsel zwischen K. Wolfskehl und W. Jablonski	32
2.1.2 Kavafis: ein sonderbar fesselndes mixtum Compositum	34
2.2 <i>Der Wein der Götter</i> von Wolfgang Cordan	36
2.2.1 Cordans übersetzerisches Prinzip ist das Dienen zweier Herren	39
2.3 Kavafis ist eine Entdeckung des Athenischen Steinens	42
2.3.1 Vorgeschichte der Kavafis-Übersetzung und Bild des Dichters in <i>Gedichte des Kavafis</i> (1953)	44
2.3.2 Revidierung des Kavafis-Bildes in <i>Gedichte</i> (1962)	47
2.3.3 H. von den Steinen als Kavafis-Übersetzer	51
2.4 Abschlussbemerkungen zu Teilsammlungen aus Kavafis-Werk (1942-1962)	55
2.5 Auswahlangaben nach 1962. Michael Schröders <i>Um zu bleiben.</i> (1989)	57
2.5.1 Schröders Übersetzung	62
2.5.2 Homosexualität im Mittelpunkt: <i>Dreizehn Liebesgedichte</i> und <i>So unverwandt betrachtet</i>	69
2.5.3 Paratext und Gedicht-Wahrnehmung	72
2.5.4 Kavafis in der DDR: <i>Ausgewählte Gedichte</i> (1979)	78
2.6 Kavafis' Werkausgaben	82
2.6.1 <i>Brichst du auf gen Ithaka</i> : Erste Veröffentlichung des Kavafis-Hauptwerks (1983)	83
2.6.2 Kavafis als geistiges Kapital. Jörg Schäfers <i>Das Hauptwerk</i> (2003)	88
2.6.3 „Die erste Sprosse“	93
2.6.3.1 Die Übersetzung des Gedichtes „ <i>Die Satrapie</i> “	100

2.6.3.2	Schäfers übersetzerischer Anlauf in Gegenüberstellung zu anderen Kavafis-Übersetzern	106
2.6.4	<i>Münzen und Poesie</i> . Die Staatliche Beglaubigung des historischen Kavafis	112
2.6.5	Elsies Kavafis-Gesamtwerk	115
2.6.6	Der Dichter Kavafis von Hans-Christian Günther	124
2.6.6.1	Kavafis-Bild in Günthers Einführung. Verbindungslinien und Unterschiede zur vorangegangenen Rezeption	127
2.6.6.2	Kavafis-Liebeslyrik von Arnd Kerkhecker	129
2.6.7.	Schlussbemerkung	132
3.	Ritsos' Rezeption: Einleitende Bemerkung	137
3.1	Die erste Rezeptionsphase (1951-1966)	139
3.2	Griechische Militärdiktatur (1967-1974) und Auseinandersetzung mit Ritsos- Dichtung	145
3.2.1	<i>Poesiealbum Mikis Theodorakis</i> : Literarische Übersetzung und Protest gegen die Junta	147
3.2.2	Literatur und Freiheit. Erste Ritsos-Übersetzungen in der BRD und in der Schweiz	149
3.2.3.	Die Rolle von <i>Propyläa</i> bei der Ritsos-Rezeption und im anti-diktatorischen Kampf	160
3.3	<i>Zeugenaussagen</i> von Günter Dietz (1968): erster Versuch zu Ritsos' Entpolitisierung	167
3.3.1	Die Weiterbeschäftigung von Günter Dietz mit Ritsos	169
3.4	Niederschlag der Ideologie und Poetik in Ritsos' Rezeption	171
3.4.1	<i>Die Wurzeln der Welt</i> : Paratext und Übersetzung in sozialistischem Banne	172
3.4.2	<i>Mit dem Maßstab der Freiheit</i> . Fortsetzung der Entideologisierung von Dietz	185
3.4.3	Ritsos-Rezeption (1967-1974) im West-Ost Vergleich	187
3.5	Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von <i>Romiosini</i>	191
3.5.1	Romiosini-Übersetzung im Banne der Ideologie und Geschichte	196
3.5.2	Die der Übertragung von <i>Romiosini</i> (1967) zugekommene Funktion	201
3.6	Ritsos-Rezeption im Zeitraum 1975-1990	206
3.6.1	Milos geschleift	208

3.6.2 Kunerts Nachwort in <i>Milos geschleift</i>	210
3.6.3 Rezeptionsgeschichte von <i>Epitaph</i>	215
3.6.4 Die Erweiterung des Ritsos-Kanons in der DDR der 80er-Jahre	231
3.6.5 Das Ritsos-Bild in der BRD der 80er-Jahre	239
3.6.6 Das von Armin Kerker und Erasmus Schöfer tradierte Ritsos-Bild	242
3.6.7 Literarische Übersetzung, Gedächtnis und Geschichtspolitik (1975-1990)	247
3.7 Ritsos jenseits der linken Mythisierung	252
3.7.1 Widerstand mit höchster ästhetischer Konsequenz leisten	255
3.7.2 Das von K.P. Wedekind skizzierte Ritsos-Bild	259
3.7.3 Gedichte-Auswahl und Ritsos-Bild in weiteren Ausgaben Anfang des 21. Jahrhunderts	266
3.8 Schlussbemerkungen	268
4. Giorgos Seferis auf Deutsch. Einleitender Kommentar	270
4.1 Enzensbergers Seferis-Bild: zwischen Moderne und klassischem Erbe	272
4.2 <i>Sechzehn Haikus</i>	278
4.3 Seferis-Rezeption in den 80er-Jahren	284
4.4 Neuere Seferis-Rezeption (1990-2013) und Gegenüberstellung zu Kavafis und Ritsos.	294
4.5 Übersetzungen aus dem Seferis-Werk. Ein Überblick	298
4.5.1 Seferis in deutscher Übersetzung	299
4.5.2 „Neophytos der Eremit spricht“ im Kontext der zypriotischen Gedichte von Seferis	309
4.5.2.1 „Neophytos“ ein hoffnungsloser Fall?	313
4.5.2.2 Neophytos, die Kreuzfahrer und die satirischen Implikationen	325
4.5.3 Entstehungszeit des Gedichts „April-Tage 1943“	330
4.5.3.1 Deutsche Übersetzungen des Gedichtes „April-Tage 1943“	333
4.6 Einsichten	340
5. Interauktoriale Bezugnahme auf K. Kavafis	344

5.1 Kavafis und Alexandria im poetischen Gebilde	347
5.2. Die Erfahrung des Anderen: Kavafis' Homosexualität und seine letzten Stunden	353
5.3 Doppeltes Autorenporträt	357
5.4 Schlussbemerkung	364
6. Michael Guttenbrunner. Lyrisches Inventar und Beziehung zu Griechenland	366
6.1 Guttenbrunners Ritsos-Gedicht - (Selbst)-Stilisierung zum Widerständler?	373
6.2 Liebesgedichte „nach Kavafis“ als literarische Nachahmung	381
7. Armin Kerkers Gedichte für Ritsos und Seferis	398
7.1 Ritsos diesseits der linken Mythisierung	400
7.2 Lobrede, Spottrede auf einen Nobelpreisträger	405
8. Jürgen Theobaldy: Von der Studentenrevolte über Alltagslyrik zu Ritsos und Kavafis	412
8.1 Der interne Kontakt mit Ritsos' Lyrik	416
8.2 Stückchen. Von Kavafis über Brecht bis hin zu Theobaldy	432
9. Exkurs: Anthologien	448
9.1 Multilaterale Anthologien	450
9.1.1 Kavafis, Seferis und Ritsos im Kontext der Moderne	456
9.1.2 Ritsos in thematisch konzipierten Anthologien (1965-1992)	460
9.2 Aufnahme in Anthologien nach 1990	463
9.3 Multilaterale Anthologien. Schlussbemerkung	471
9.4 Bilaterale Anthologien. Einleitungsbemerkung	474
9.4.1 Von Dieterich über Plehn zu Sfountouris, Nikolaou und Coulmas	478
9.4.2 Bilaterale Anthologien nach 1990	484
9.4.3 Thematisch konzipierte bilaterale Anthologien und Lesebücher	493
9.5 Rückschlüsse	499
10. Schlussbemerkung	501
11. Bibliographie	510

Primärliteratur	510
Sekundärliteratur	516
Quellennachweis für die Abbildungen	525

Vorwort

Die ursprüngliche Idee für die vorliegende Dissertation ging von der Masterarbeit aus, die im Sommersemester 2007 an der Ludwig-Maximilians-Universität München von mir abgeschlossen wurde. Darin ging es um die deutschsprachige Konstantin Kavafis' (1863-1933) Rezeption. Hier wird das Augenmerk auf zwei weitere griechische Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts, Giorgos Seferis (1900-1971) und Jannis Ritsos (1909-1990) unter einer erweiterten Perspektive gerichtet.

An dieser Stelle möchte ich mich vor allem bei meiner Doktormutter Frau Prof. Dr. Marilisa Mitsou ebenso wie bei meinen beiden Betreuern Herrn Prof. Dr. Ulrich Moennig und Herrn Prof. Dr. Sebastian Donat für ihre ständige Unterstützung und konstruktive Kritik während der Entstehungsjahre dieser Arbeit bedanken.

Mein Dank gilt auch Herrn Prof. Emer. Dr. Jürgen Werner, Dr. phil. Anneliese Malina, Dr. phil. Ursula Novotny und Herrn Asteris Kutulas für ihre Anregungen, Hinweise und für das wertvolle Material, das sie mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt haben.

Zu Dank verpflichtet bin ich auch Frau Prof. Dr. Chrysoula Kambas für ihre Unterstützung.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei dem Lyrik-Kabinett München bedanken. Ohne den wertvollen Bibliotheksbestand des Lyrik-Kabinetts hätte diese Arbeit nicht entstehen können.

Was die latinisierte Schreibweise der Namen, Titel u.a. anbelangt, verfolge ich das ELOT 743 System: BGN / PCGN, bis auf gewisse Ausnahmen, wenn sich z.B. eine andere Schreibform im deutschsprachigen Raum bereits durchgesetzt hat.

Von dieser Arbeit erhoffe ich, einen bedeutenden Beitrag zu deutsch-griechischen Literatur- und Kulturbeziehungen geleistet zu haben, jenseits des „etlichen Geredes“ und der „alltäglichen Torheit“ der letzten Jahre.

München, 15.04.2014

Maria Biza

1. Einleitung

1.1 Forschungsstand, Gegenstand und Begriffserklärung

André Lefevere legte in seinem 1985 publizierten Essay „Why waste our time on rewrites?“ dar, dass jegliches Schriftwerk unter zwei Voraussetzungen bzw. Bedingungen zustande kommt, und zwar unter Patronage sowie Poetik.¹ Der Begriff Poetik ist nicht nur mit einem Inventar schriftstellerischer Mittel und Literaturcodes (Literaturformen, Motive oder Symbolen) gleichzusetzen, sondern er entwickelt auch Konzepte darüber, welche Rolle die Literatur in einer vorgegebenen Gesellschaft erfüllen soll.² Dabei wirken ideologische Prägungen und Zwänge auf die Poetik hin und bestimmen maßgeblich, welche Autoren mit welchen Werken gefördert und kanonisiert werden.³

Unter den Begriff Patronage werden divergente Kräfte (Personen, Institutionen, Verlage, Media) subsumiert, die angetrieben von ideologischen und finanziellen Initiativen das Geschick eines Schriftwerkes von der Entstehung über die Vermarktung bis hin zu seiner Deutung lenken.⁴ Zu diesen beiden Bedingungen (Poetik und Patronage), laut Lefevere „constraints“ (auf Deutsch Beschränkung, Zwang, Randbedingung), haben sich zwei weitere hinzugesellt, und zwar der so genannte „universe of discourse“ bzw. eine Art kultureller Skript, wozu Erkenntnisformen, Wissen, Gegenstände und Gebräuche einer Epoche zählen wie auch die Sprache, in der ein jedes Werk verfasst wird.⁵

Poetik, Patronage, Diskursuniversum und Sprache finden sich somit in jedem Schriftwerk komprimiert;⁶ genau genommen sind diese Faktoren auf vielschichtige Art und Weise in jedem

1. André Lefevere: „Why waste our Time on Rewrites?: The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an alternative Paradigm.“ In: *The Manipulation of Literature*. Hg. von Theo Hermans. London: Croom Helm, 1985, S. 215-242, hier S. 232.

2. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 229.

3. Vgl. dazu André Lefevere: *Translation, Rewriting, and the Manipulation of literary Fame*. London und New York: Routledge, 1992, S. 27.

4. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 227-228.

5. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 232. Das Diskursuniversum zählt Merkmale und Eigenschaften, die für eine Kultur oder Epoche charakteristisch sind, wie Lefevere konstatierte. Diese Merkmale reichen von Dingen bzw. Objekten, wie z.B. vom französischen „Bistro“ bis hin zu abstrakten Begriffen, wie z.B. dem deutschen Eigenschaftswort „völkisch“. Obgleich per Definition unübersetzbar, sollen diese Merkmale in einer Übersetzung, mithilfe einer Lehnübersetzung oder einer Fußnote, vermittelt werden. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 235. Vgl. hier das Kapitel „Translation: The Categories“ im Buch *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, in dem Lefevere anhand von Aristophanes *Lysistrata* den verschiedenen englischsprachigen Wiedergaben von Objekten, Konzepten und Anspielungen nachging, die zum Diskursuniversum des Originals gehörten. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, S. 41-58, besonders S. 52-56.

6. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 233.

Originalwerk miteinander verwoben ebenso wie in *all Rewriting*, das ist laut Lefevere jegliche Interpretation, Kritik, Historiographie, Anthologisierung und nicht zuletzt die Translation.⁷ Translation ist zumal der eindeutigste Fall von *Rewriting*, denn sie erfolgt unter allen vier oben erwähnten Faktoren.⁸ Es liegt auf der Hand, dass eine Translation mit der Sprache sowie mit dem Diskursuniversum ihres Originals unauflöslich verknüpft ist. Darüber hinaus gehen in jegliche Übersetzung die ideologischen Befangenheiten (Ideologie, Patronage) und die poetologischen Richtlinien (Poetik) des Übersetzers und seiner Epoche ein; so gesehen deuten Übersetzungen auf die Funktion hin, die der Literatur in einer vorgegebenen Kulturgesellschaft nachkommt.

In der vorliegenden Arbeit gehe ich von einem derartigen Translationsverständnis aus, das die poetologisch-ideologische Bedingtheit des Übersetzungsverfahrens erkennt und ans Licht bringt. Gegenstand sind Übersetzungen und Bearbeitungen bzw. im Wort von Michael Schreiber „Texttransformationen“ aus dem Neugriechischen ins Deutsche.⁹ Übersetzungen verhalten sich diametral entgegengesetzt zu Bearbeitungen, denn erstere sind an eine einzige Varianzforderung gekoppelt (an den Sprachwechsel) und fußen sonst auf Invarianzforderungen – auf die Vermittlung bzw. Übertragung formaler und inhaltlicher Faktoren des Originals auf den übersetzten Text.¹⁰ Bearbeitungen beruhen hingegen auf Varianzforderung unter Beibehaltung eines einzigen individuellen Textmerkmals des Originalwerks (Stoff, Motive, Gedichtmuster), wodurch demonstrativ Bezug darauf genommen wird.¹¹

Ganz konkret ausgedrückt wird die deutschsprachige Rezeption dreier Dichter der neugriechischen Moderne analysiert: Konstantin Kavafis (1863-1933), Giorgos Seferis (1900-1971) und Jannis Ritsos (1909-1990). Den wichtigsten Baustein bildet die Darstellung translatorischer Konzeptionen und Verfahren. Anders formuliert setze ich mir zum Ziel, das abgezeichnete Bild der drei Dichter durch Gedichte-Auswahl, Darstellungskonventionen und Übersetzungsstrategien im deutschsprachigen Raum zu behandeln. Im Folgenden gilt es

7. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 233

8. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 234. Vgl. auch Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, S. 9. Dass Übersetzungen „Rewrites“ bzw. „Neuschreibungen“ konstituieren, ist nicht nur Standpunkt von Lefevere (Manipulationsschule), sondern auch These einer „kulturalistischen“ Annäherung an Übersetzung. Mehr dazu in: Vittoria Borsò: „Übersetzung als Paradigma der Geistes- und Sozialwissenschaften. Eine Einleitung.“ In: *Übersetzung als Paradigma der Geistes- und Sozialwissenschaften*. Hg. von Vittoria Borsò und Christine Schwarzer. Oberhausen: Athena-Verlag, 2006, S. 9-30, hier S. 9.

9. Michael Schreiber: *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1993 (Tübinger Beiträge zur Linguistik 389), S. 319.

10. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 125.

11. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 104-105.

festzuhalten, dass die Rezeption als Bestandteil eines komplexen, kulturhistorischen und ideologisch-politischen Prozesses angesehen wird. Das erlaubt auf außerliterarische Ziele zu verweisen und diese in Verbindung mit Texttransformationen zu bringen. Des Weiteren wird an Rezeptionsverfahren der eigene produktive Charakter betont bzw. das, was Angelika Corbineau-Hoffmann als „interner Kontakt“ oder „produktive Rezeption“ bezeichnete.¹² Es handelt sich hierbei um Gedichte deutschsprachiger Dichter, wie z.B. von Bertolt Brecht, Michael Guttenbrunner, Joachim Sartorius u.a., die nach Kavafis', Seferis' oder Ritsos' Lektüre als „Verbreitung des Gelesenen in Form eines neuen Kunstwerks“ entstanden.¹³

Der in der vorliegenden Arbeit verschaffte Überblick über die Rezeption von Kavafis, Seferis und Ritsos erfolgt unter Rückgriff auf den historisch-deskriptiven Ansatz, der im nächsten Kapitel näher untersucht wird. Denn dieser öffnet den Blick für die Erforschung der „Entstehungs- und Verstehensbedingungen“ der Übersetzungen bzw. Bearbeitungen sowie der „Normen und Zwänge“, die auf ihrer „Produktion und Rezeption“ lasten, und zwar als Teil eines größeren kulturell-politisch-ideologischen „interagierenden Gefüges.“¹⁴

Bei der Untersuchung der Übersetzungen sowie Bearbeitungen wird nicht zuletzt nach der Rolle des Paratextes gefragt. Unter den Begriff Paratext werden, wie Gérard Genette in seinem grundlegenden Werk *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* aufzeigte, „Titel, Untertitel, Zwischentitel, Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, Einleitungen, Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen, Motti und Illustrationen“ subsumiert,¹⁵ die zum unverzichtbaren Bestandteil des Textes gehören und somit dessen Rezeption und Wirkung auf den Leser maßgeblich steuern. Denn keine in Buchform publizierte Übersetzung wird als rein philologische Tätigkeit angesehen, wie A. Lefevere mit Recht anmerkte.¹⁶ Ganz im Gegenteil beinhaltet die Translation eine Art Textumgebung, den Paratext, der von Vor- und Nachworten

12. Angelika Corbineau-Hoffmann: *Einführung in die Komparatistik*. Auflage 3. Berlin: Schmidt, 2013, S. 115 und 131. Angelika Corbineau-Hoffmann unterscheidet zwischen passiver, reproduzierender und produktiver Rezeption. Die passive Rezeption betrifft die „Aufnahme eines Werks durch die Leser“; die reproduzierende Rezeption umfasst die „Auseinandersetzung mit einem Werk in Form von Kritiken, Kommentaren oder Essays, durch Briefe oder Tagebuchaufzeichnungen.“ Die produktive Rezeption, die mit dem älteren Begriff des Einflusses gleichbedeutend ist, hebt die „produktive, zum eigenen Schaffen führende Auseinandersetzung mit dem fremden Werk“ hervor. (Corbineau-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, S. 131-132).

13. Corbineau-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, S. 131.

14. Jörn Albrecht: *Literarische Übersetzung. Geschichte-Theorie-kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, S. 194-196.

15. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996 (Edition Suhrkamp 1683), S. 11-12.

16. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 234.

bis hin zu markanten Illustrationen reicht und entscheidend zum Bild eines Dichters in der Zielsprache und -kultur beiträgt.

Neben Giorgos Seferis und Jannis Ritsos, die 1963 und 1977 jeweils mit dem Nobelpreis für Literatur und dem Internationalen Lenin-Friedenspreis geehrt wurden, ist Kavafis der andere große Dichter Griechenlands und zumal derjenige mit der weltweit spektakulärsten Ausstrahlung.¹⁷ Die Konzentration auf diese drei Dichter (Kavafis, Seferis, Ritsos) erklärt sich durch das Interesse an ihrem Oeuvre, das sich leicht an der Fülle von Übersetzungen belegen lässt. Kavafis, Seferis und Ritsos sind in der Tat die meist rezipierten neugriechischen Dichter im deutschsprachigen Raum; neben zahlreichen Einträgen in Anthologien europäischer, internationaler sowie neugriechischer Lyrik liegen über fünfzig selbstständige Publikationen vor, die das Untersuchungsmaterial der vorliegenden Arbeit bilden.

Vor diesem Hintergrund erstaunt man, dass sich bis dato nur Aufsätze mit dem Schicksal der übersetzten Lyrik von Kavafis, Seferis und Ritsos befasst haben.¹⁸ Im Kontrast zur fremdsprachigen bzw. deutschsprachigen Rezeption wurden andere Facetten der Lyrik der drei Dichter eingehend beleuchtet. Die Forschung näherte sich Kavafis unter vielfältigen Gesichtspunkten an. Spezialgebiete, denen sich die Kavafis-Forschung verpflichtend gegenüber sah, sind z.B. Herausgabe, Metrik und Sprache der Kavafis' Gedichte,¹⁹ das mit ihm

17. Der Einfluss von Kavafis auf die internationale Lyrik demonstriert sich in der Anthologie: *Συνομιλώντας με τον Καβάφη. Ανθολογία ξένων καβαφογενών ποιημάτων (Im Gespräch mit Kavafis. Anthologie fremder Gedichte à la manière de Kavafis)*. Hg. von Nasos Vagenas. Thessaloniki: Kentro Ellinikis Glossas, 2000. Hierin finden 153 Gedichte Eingang, die sich entweder von dem Kavafis-Leben und -Werk inspirieren lassen oder sich in einem dichterischen Dialog mit dem Werk des Alexandrinischen Dichters befinden.

18. Es sind vor allem Literaten, wie z.B. Armin Kerker, Jürgen Theobaldy, Argyris Sfountouris, die sich mit der Lyrik von Kavafis, Seferis und Ritsos auseinandersetzen und Universitätsprofessoren, wie z.B. Jürgen Werner, die Texte über die Rezeption der drei Dichter in der deutschsprachigen Presse veröffentlichten. An dieser Stelle möchte ich auf die reichhaltigen Bibliografien der drei (neugriechischen) Dichter hinweisen, die in Griechenland herausgegeben wurden. Darin findet man hilfreiche bibliographische Hinweise, nicht zuletzt auf deutschsprachige Übersetzungen aus ihrem Werk. Vgl. zu Kavafis: *Βιβλιογραφία Κ.Π. Καβάφη (1886-2000). (Bibliografie von K.P. Kavafis. 1886-2000)*. Hg. von Dimitris Daskalopoulos. Thessaloniki: Kentro Ellinikis Glossas, 2003. Über Ritsos: *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου. 1924-1989. (Bibliografie von Jannis Ritsos. 1924-1989)*. Hg. von Aikaterini Makrynika. Athen: Etaireia Spoudon Neoellinikou Politismou kai Genikis Paideias, 1993. Zu Seferis: *Εργογραφία Σεφέρη (1931-1979). Βιβλιογραφική Δοκιμή. (Seferis'. Werkverzeichnis 1931-1979. Ein bibliografischer Versuch)*. Hg. von Dimitris Daskalopoulos. Athen: E.L.I.A., 1979 und Dimitris Daskalopoulos: „Βιβλιογραφικά Γ. Σεφέρη (1986-1991).“ („Zur Bibliografie von Seferis. 1986-1991“). In: *Ακτι*, 9 Winter (1991), S. 135-157.

19. Vgl. die Dissertation des versierten Forschers G.P. Savvidis über die Herausgabe des Kavafis-Werks: G.P. Savvidis: *Οι Καβαφικές Εκδόσεις (1891-1932). Περιγραφή και Σχόλιο. Βιβλιογραφική Μελέτη. (Die Herausgabe des Kavafis-Werks (1891-1932). Beschreibung und Kommentar. Eine bibliographische Studie)*. Ekdosi Tachydromou, 1966. Über die Metrik von Kavafis siehe z.B.: Christos Papazoglou: „Ειρωνικές Αποκλίσεις του Ρυθμού από το Μέτρο στην καβαφική Στιχουργία“ („Ironische Abweichungen des Rhythmus von dem Metrum in der Kavafis' Versifikation“). In: *Kondyloforos*, 4 (2005), S. 57-107 und Peter Mackridge: „Versification and Signification in Cavafy.“ In: *Molyvdokondylopelektis*, 2 (1990), S. 125-141. Über Leben und Werk des Dichters werden ferner an dieser Stelle folgende Publikationen exemplarisch angeführt: 1. Peter Bien: *Constantine Cavafy*.

verbundene Paradigma eines *poeta doctus* ebenso wie die Funktion der Ironie wie auch der historischen und sinnlichen Erinnerung in seinem Werk.²⁰ Interessanterweise erfuhr das Kavafis-Oeuvre stark voneinander abweichende Interpretationen, die von einem strukturalistischen über einen politischen bis hin zu einem *Queer* theoretischen Standpunkt reichen.²¹

Die Sekundärliteratur über Giorgos Seferis weist einen gleichermaßen vielfältigen Charakter auf. Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Antike bzw. die sogenannte mythische Methode von Seferis in Zusammenhang mit seinem tief geprägten Modernismus erlangte nicht nur in der griechischsprachigen, sondern auch in der englisch- und deutschsprachigen Philologie sehr viel Gewicht.²² Daran lässt sich die Erörterung des Politischen und Historischen in der Seferis-Lyrik anschließen, von *Mythistorema* über seine Kriegs- und zypriotischen Gedichte (*Logbuch II* und *III*) bis hin zum letzten von ihm veröffentlichten Gedichtband 3

New York und London: Columbia University Press, 1964, 2. Robert Liddell: *Cavafy. A Critical Biography*. London: Duckworth, 1974, 3. Edmund Keeley: *Cavafy's Alexandria. Study of a Myth in Progress*. Cambridge u. Massachusetts: Harvard University Press, 1976, 4. Michalis Pieris: *Χώρος, Φως και Λόγος. Η Διαλεκτική του μέσα-έξω στην Ποίηση του Καβάφη*. (Raum, Licht und Logos. Die Dialektik des drinnen-draußen in der Kavafis-Dichtung). Athen: Kastaniotis, 1992.

20. Kavafis' Ironie ist ein Thema, mit dem sich die Kavafis-Forschung sehr ausführlich auseinandersetzte. Vgl. hier exemplarisch 1. Nasos Vagenas: „Η ειρωνική Γλώσσα“ („Die ironische Sprache“). In: *Εισαγωγή στην Ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*. (Einführung in die Kavafis-Dichtung. Auswahl kritischen Texte). Hg. von Michalis Pieris. Iraklion: Panepistimiakes Ekdoseis Kritis, 1994, S. 347-358. 2. Roderick Beaton: „C. P. Cavafy: Irony and Hellenism.“ In: *The Slavonic and East European Review*, 59 (1981), S. 516-528. In Deutschland, wo das Studium der griechisch-römischen Antike sehr gepflegt wird, liegt Kavafis' Auseinandersetzung mit der Antike nicht zufällig im Fokus der Forschung. Vgl. in dieser Hinsicht die Einführung von Jörg Schäfer, der, wie es im 2. Teil zu zeigen ist, auch als Kavafis-Übersetzer agiert, in der folgenden Publikation: Jörg Schäfer: *Konstantin Kavafis (1863 – 1933). Übersetzungen von ausgewählten Gedichten von Konstantin Kavafis. Mit einer Einführung in das Werk des neugriechischen Dichters von Jörg Schäfer*. Tübingen: Winckelmann-Ges. Stendal, 2000. Vgl. auch den folgenden Artikel, der dasselbe Thema (Kavafis und Antike) behandelt: David Ricks: „A faint sweetness in the never-ending afternoon? Reflections on Cavafy and the Greek epigram.“ In: *Kampos*, 15 (2007), S. 149-169. Ein anderer, viel diskutierter Aspekt der Kavafis-Forschung ist das Verhältnis des Dichters zu Byzanz, Christentum bzw. Heidentum. Vgl. in dieser Hinsicht: G.P. Savvidis: „Ήταν χριστιανός ο Καβάφης“ („War Kavafis ein Christ?“). In: *Μικρά Καβαφικά Α'* (*Kleine Kavafika. I.*). Athen: Ermis, 1985, S. 149-154.

21. Vgl. Roman Jakobson and Peter Colaclides: „Grammatical Imagery in Cavafy's Poem „Θυμήσου σώμα...““ In: *Linguistics*, 20 (1966), S. 51-59. Stratis Tsirkas: *Ο πολιτικός Καβάφης (Der politische Kavafis)*. Athen: Kedros, 1971. Seit Ende der 80er-Jahre zeichnete sich die Tendenz ab, Kavafis' Homosexualität zum Eckpunkt der Analyse seines Oeuvres zu erhöhen. Vgl. Mario Molegraaf: „Ich ging in die geheimen Kammern. Erotik bei Konstantinos Kavafis.“ In: *Forum Homosexualität und Literatur*, 7 (1989), S. 25-49. Vgl. auch im gleichen Kontext die Annäherung der kavafischen Dichtung in den Artikeln von Dimitris Papanikolaou: „Η νέα Φάσις του Έρωτος. Ο νεότερικός Λόγος της Σεξολογίας και ο Καβάφης“ („Die neue Liebesphase. Kavafis und der moderne Diskurs um Sexologie“). In: *Epistimoniki Epetirida tis Philosophikis Scholis Thessalonikis*, 12 (2010), S. 195-211.

22. Vgl. auf deutsch Hans-Christian Günther: *Giorgos Seferis. Ein Dichter der griechischen Gegenwart und Vergangenheit*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2003. Vgl. auf Englisch Roderick Beaton: *George Seferis*. Bristol: Bristol Classical Press, 1991 und die auch von Beaton herausgegebene tief gehende Biografie von Seferis. Roderick Beaton: *George Seferis. Waiting for the Angel. A Biography*. New Haven: Yale University Press, 2003. Im gleichen Kontext, siehe auch Edmund Keeley: „Seferis and the mythical Method.“ In: *Modern Greek Poetry. Voice and Myth*. Princeton: Princeton University Press, 1983, S. 68- 94.

Geheime Gedichte.²³ Seferis, der sich mit der dreibändigen Reihe *Δοκιμές* (*Versuche* – partiell ins Deutsche übersetzt) als Essayist im griechischsprachigen Raum etablierte, wurde postum auch als Schriftsteller zweier Romane entdeckt.²⁴ Von erheblicher Tragweite für das Verständnis von Seferis sind schließlich die sieben, nach seinem Tode (1971) und im Laufe von 15 Jahren (1975-1990) graduell veröffentlichten Bände seines Tagebuchs (*Μέρες*) sowie sein zweibändiges politisches Tagebuch (*Πολιτικό Ημερολόγιο*), das jeweils 1979 (der erste Band) und 1985 (der zweite) ans Licht der Öffentlichkeit kam.²⁵

Die Ritsos-Forschung spannte ebenso wie diejenige von Kavafis und Seferis ein breites Panorama auf. Dominierende Stellung nahm darin die Studie der politischen Lyrik von Ritsos ein, in der geschichtliche Ereignisse des 20. Jahrhunderts in literarischer Verdichtung erfahrbar werden.²⁶ Einen ebenfalls breiten Raum behauptete das Aufspüren sowie Rekonstruieren des Umgangs des Dichters mit Geschichte und griechischer Mythologie wie auch mit verschiedenen literarischen Richtungen beispielsweise mit Sozialrealismus, Modernismus, Surrealismus, und *last but not least* mit der neugriechischen Volksdichtung.²⁷ Das Interesse der

23. Vgl. exemplarisch: Edmund Keeley: „Seferis’ political Voice.“ In: *Modern Greek Poetry. Voice and Myth*. Princeton: Princeton University Press, 1983, S. 95-118. Über die Kriegs- und zypriotischen Gedichte von Seferis siehe insbesondere G.P. Savvidis: „Μια Περιδιάβαση. Σχόλια στο Κύπρον, ου μ’ εθέσπισεν...“ („Eine Durchführung. Kommentare zu Zypern, wohin mich das Orakel wies...“). In: *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό Αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*. (Über Seferis. Widmungsheft zum 30. Jubiläum der Gedichtsammlung: Wende). Athen, 1961, S. 304-408 und Katerina Krikou-Davis: *Κολόκες. Μελέτη για τη συλλογή του Γιώργου Σεφέρη Ημερολόγιο Καταστροφώματος, γ’ (1953-1955)*. (Kolokes. Eine Studie zur Sammlung Logbuch III (1953-1955) von Giorgos Seferis). Athen: Ideogramma, 2002. In Hinsicht auf die Kriegsliteratur von Seferis, siehe C. Capri-Karka: *War in the Poetry of George Seferis. A Poem-by-Poem Analysis*. New York: Pella, 1985.

24. Beide Seferis-Romane erschienen postum, und zwar 1974: G. Seferis: *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*. (Sechs Nächte auf der Akropolis). Athen: Ermis, 1974 und 2007: G. Seferis: *Βαρνάβας Καλόστεφανος. Τα σχεδιάσματα* (Varnavas Kalostefanos. Die Entwürfe). Hg. von Natalia Deligiannaki. Athen: M.I.E.T., 2007.

25. Giorgos Seferis: *Πολιτικό Ημερολόγιο Α' 25.11.1935-18.10.1944* (Politisches Tagebuch I) und *Πολιτικό Ημερολόγιο Β' 13.01.1945-05.05.1952* (Politisches Tagebuch II) Athen: Ikaros, 1979 und 1985. Siehe auch Giorgos Seferis: *Μέρες Α' - Μέρες Ζ' (Tage I. - VII.)*. Athen: Ikaros, 1975 (1. und 2. Band), 1977 (3. 4. und 5. Band), 1986 (6. Band) und 1990 (7. Band).

26. Vgl. exemplarisch: William V. Spanos: „Το Ύφος ως ιστορική Μνήμη στη Ρωμιοσύνη του Γιάννη Ρίτσου“ („Stil als historisches Gedächtnis im Gedicht *Romiosini* von Jannis Ritsos“). Übers. von Roula Kaklamanaki. In: *Γιάννης Ρίτσος. Μελέτες για το έργο του (Jannis Ritsos. Studien zu seinem Werk)*. Athen: Diogenis, 1975, S. 83-102 oder Horst-Dieter Blume: „Jannis Ritsos. Die Katastrophe von Milos.“ In: *Choregia*, 8 (2010), S. 51-66.

27. Über das Verhältnis von Ritsos zum sozialistischen Realismus sowie zur Volksdichtung, am Beispiel von *Epitaph*, siehe exemplarisch: D. Kokoris: *Οψεις των Σχέσεων της Αριστεράς με τη Λογοτεχνία στο Μεσοπόλεμο (1927-1936)* (Aspekte des Verhältnisses der linken Partei zu der Literatur in der Zwischenkriegszeit. 1927-1936). Patras: Achaïkes ekdoseis, 1999, vor allem die Seiten 188-192. Des Weiteren behandelt D. Kokoris in seinem Buch *Μια Φωτιά. Η Ποίηση. Σχόλια στο Έργο του Γιάννη Ρίτσου* (Ein Feuer. Die Dichtung. Kommentare zum Werk von Jannis Ritsos) Gedichte von Ritsos aus *Wiederholungen* und *Vierte Dimension*, die antike Geschichte und Mythen als Inspirationsquelle heranziehen. Ebenfalls im gleichen Band werden Ritsos’ Modernismus ebenso wie sein essayistisches Werk adäquat beleuchtet: Dimitris Kokoris: *Μια Φωτιά. Η Ποίηση. Σχόλια στο Έργο του Γιάννη Ρίτσου* (Ein Feuer. Die Dichtung. Kommentare zum Werk von Jannis Ritsos). Athen: Sokolis, 2003, vor allem die S. 11-19, 31-51, 63-67, 79-105. Über den Zusammenhang zwischen Autobiografie, Mythos und Geschichte siehe: Giorgos Veloudis: „Αυτοβιογραφία, Μύθος και Ιστορία“ („Autobiografie, Mythos und

Ritsos-Forschung galt ferner seiner Liebeslyrik (*Erotika*) und Prosa bzw. den 9 Bänden der *Ikonenwand anonymer Heiliger* sowie seinen Essays (*Μελετήματα*) und weiteren Texten und Gedichten zum Thema Dichtkunst.²⁸ Ritsos, der zu seinen Lebzeiten zum Mythos der griechischen Linken und Symbol des gewaltlosen Widerstands geformt wurde, fiel oft bzw. fällt teilweise immer noch einer ideologischen Polarisierung und besonders einer aus heutiger Sicht absurden Zweiteilung in „rechtes“ und „linkes“ Lager zum Opfer.²⁹ Auf diese Weise gerieten einerseits weitaus bedeutende Werke wie z.B. *Das ungeheure Meisterwerk* (eine Art lyrischer Autobiografie) oder Ritsos' Prosa lange Zeit in Bedrängnis, denn sie standen aus linker Sicht nicht im Einklang mit sozialistischen, respektive kommunistischen Richtlinien.³⁰ Und andererseits wurde das ganze Ritsos-Oeuvre, bis auf einige wenige Ausnahmen, wie z.B. auf die Gedichte der *Vierten Dimension*, aufgrund seines kommunistischen Glaubens missachtet und abgelehnt. Es lässt sich somit erahnen, dass sich politische Ressentiments und Zweckmäßigkeiten vielfach an der Aufnahme des Ritsos-Werks bemerkbar machen, was sich

Geschichte“). In: Etairia Ellinon Logotechnon (Hg.): *70 Χρόνια του Γιάννη Ρίτσου (70 Jahre Jannis Ritsos)*. Athen, 1979, S. 17-41. Im gleichen Kontext vgl. auch Peter Bien: *Yannis Ritsos. Collected Studies & Translations*. Northfield: Red Dragonfly Press, 2011, vor allem die Seiten 34-81, in denen Bien der Verflechtung zwischen Mythos, Geschichte und Lebensbiografie am Beispiel des Gedichtes *Philoktet* nachging. Unabdingbarer Bestandteil der Sekundärliteratur über Ritsos sind die Beiträge von Chrysa Prokopaki: *Η Πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι Περιπέτειες του Οράματος (Der Weg zur Graganta oder die Abenteuer der Vision)*. Athen: Kedros, 1981 und Gerard Pierrat: *Γιάννης Ρίτσος. Η μακριά Πορεία ενός Ποιητή (Jannis Ritsos. Der lange Weg eines Dichters)*. Hg. von Aik. Makrynika. Athen: Kedros, 1978.

28. Über das Prosa-Werk von Ritsos vgl. Tzina Kalogirou: „Αφηγηματικός Λόγος και Ύφανση της Αφήγησης στο Εικονοστάσιο Ανωνύμων Αγίων“ („Der erzählerische Logos und das Weben der Erzählung in der Ikonenwand anonymer Heiliger“) und Amy Mims: „Ritsos of the Iconostasis and Joyce of Ulysses“. Beide Texte sind in dem Sammelband *Ο Ποιητής και ο Πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι Εισηγήσεις (Der Dichter und Bürger Jannis Ritsos. Die Vorträge)*. Hg. von A. Makrynika und S. Bournazos. Athen: Kedros, 2008, S. 376-394 und 483-490 enthalten. Über die Ritsos' Liebesgedichte mit dem schlichten Titel *Ερωτικά (Erotika)* vgl. Tzina Kalogirou: „Η Ποιητική του Έρωτα στα Ερωτικά του Γιάννη Ρίτσου“ („Die Poetik der Liebe im Gedichtband Erotika von Jannis Ritsos“). In: *To Dentro*, 169-170 (2009), S. 65-71. Anlässlich seines 100. Geburtsjubiläums wurde Ritsos im Jahr 2009 in den Mittelpunkt einer regen publizistischen Aktivität gestellt. Vgl. etwa die Sonderhefte der literarischen Zeitschriften *Themata Logotechnias* und *To Dentro*, die Ritsos gewidmet sind: *Themata Logotechnias*, 42 (2009) und *To Dentro*, 169-170 (2009).

29. Siehe hier exemplarisch die Beiträge von Dimitris Nikoretzos: „Γιάννης Ρίτσος. Ένας μεγάλος Αμφιλεγόμενος“ („Jannis Ritsos. Der große Umstrittene“) sowie von P.B. Paschos: „Η κοινή Ταυτότητα των Δακρύων“ („Die gemeinsame Identität der Tränen“) in dem 1991 herausgegebenen Sonderheft der Zeitschrift *Nea Estia* zu Ritsos (*Nea Estia*, 1547. Weihnachten (1991), S. 103-109 und 135-140). Beide Autoren attackieren Ritsos ad hominem und können ihre Antipathie dem Dichter gegenüber nicht hinter einer philologischen Argumentation verbergen. In diesem Kontext vgl. auch den Text des Dichters Charis Vlavianos über Ritsos: (Charis Vlavianos: „Σκέψεις σε Καθεστώς Έκτακτης Ανάγκης. Ρίτσος. Ασυμβίβαστος Ποιητής ή δειλός Κονφορμιστής“ („Gedanken im Ausnahmezustand. Ritsos. Kompromissloser Dichter oder Feigling und Konformist“). In: *Athens Review of Books*, 43 September (2013), ohne Seitenangabe (abrufbar unter: <http://www.booksreview.gr/>).

30. Elli Pappa gab in dem Buch *Μακιαβέλλι ή Μάρξ (Machiavelli oder Marx)* einen Überblick über die Rezeption der Ritsos-Prosa in Griechenland. Vgl. Elli Pappa: *Μακιαβέλλι ή Μάρξ (Machiavelli oder Marx)*. Athen: Agra, 2005.

auch anhand der deutschsprachigen Rezeption des Dichters bestätigen lässt, wie es in dieser Arbeit darzulegen ist.

Im Vergleich zu den oberen weitgehend erforschten Gebieten, nahm das translatorische Schicksal der drei Dichter eine eher marginale Position ein. Erst im Jahr 2010 wurden in dem Sammelband *Hellas Verstehen* zwei Texte mit abgedruckt, die ihr Augenmerk der Rezeption von Kavafis im deutschsprachigen Raum zuwandten. Der erste Text „Athen und Ägypten. Helmut von den Steinen, Übersetzer von Kavafis“ von Chryssoula Kambas kreiste, wie der Titel bereits anklingeln lässt, um Helmut von den Steinen, einen Georgianer und Neogräzisten, dem das Verdienst zukommt, Kavafis' Hauptwerk bzw. alle 154 vom Dichter selbst herausgebrachten Gedichte als Erster ins Deutsche übersetzt zu haben.³¹ Kambas verschrieb sich dabei nicht dem Ziel, die Kavafis-Übersetzungen in den Blick zu nehmen, sondern Helmut von den Steinen's Persönlichkeit und Umfeld zu beleuchten. Der zweite Text „Kapital und Alterität. Zwei deutsche Kavafis-Ausgaben“ von Maria Oikonomou richtete seine Aufmerksamkeit auf zwei Ausgaben von Kavafis, und zwar *Um zu bleiben* (1989) und *Das Hauptwerk* (2003), die in der vorliegenden Arbeit auch eine zentrale Stellung einnehmen.³² Ausgegangen von dem Begriff „Kapital“ bei Pierre Bourdieu legte Oikonomou in ihrem Text die unauflösliche Verknüpfung zwischen Text bzw. Übersetzung und Paratext bzw. Illustrationen dar.

In dieser Richtung sind im Übrigen zwei Kritiken wegweisend, die im Jahr 2004-2005 in *Μετάφραση*, einer griechischen Zeitschrift mit Schwerpunkt auf literarischer Übersetzung – das Wort „Μετάφραση“ bedeutet „Übersetzung“ auf Griechisch – publiziert wurden. Beide Kritiken trugen bei der Vermittlung von Kavafis in Frankreich und Deutschland der Rolle des Paratextes Rechnung. Insbesondere zeigte Thiresia Choremi in ihrem Text „Ο ρόλος του Περικειμένου στη Μετάφραση: σχόλια σε δυο Μεταφράσεις του Καβάφη“ („Die Rolle des Paratextes beim Übersetzen: Kommentare zu zwei Kavafis-Übersetzungen“) anhand zweier französischer Kavafis' Übersetzungen auf,³³ wie die in die Einleitungen von Yourcenar und

31. Chryssoula Kambas: „Athen und Ägypten. Helmut von den Steinen, Übersetzer von Kavafis.“ In: *Hellas verstehen. Deutsch-griechischer Kulturtransfer im 20. Jahrhundert*. Hg. von Chryssoula Kambas und Marilisa Mitsou. Köln u.a.: Böhlau, 2010, S. 289-328. Vgl. die Kapitel 2.3 bis 2.3.3 in der vorliegenden Arbeit.

32. Maria Oikonomou: „Kapital und Alterität. Zwei deutsche Kavafis-Ausgaben.“ In: *Hellas verstehen. Deutsch-griechischer Kulturtransfer im 20. Jahrhundert*. Hg. von Chryssoula Kambas und Marilisa Mitsou. Köln u.a.: Böhlau, 2010, S. 329-346. In diesem Kontext verweise ich auf meine 2007 abgeschlossene Masterarbeit zur Rezeption von K. Kavafis im deutschsprachigen Raum (*Die Rezeption des Werks von Konstantin Kavafis in Deutschland*, unveröffentlichte Masterarbeit).

33. Thiresia Choremi: „Ο Ρόλος του Περικειμένου στη Μετάφραση: Σχόλια σε δυο Μεταφράσεις του Καβάφη“ („Die Rolle des Paratextes beim Übersetzen: Kommentare zu zwei Kavafis-Übersetzungen“). In: *Metafrasi*, 10

Grandmont eingebrachten Erläuterungen zu Kavafis auf sein Bild in Frankreich einwirkten. Elena Nousia wandte ihre Aufmerksamkeit der deutschsprachigen Rezeption von Kavafis zu, wobei der Schwerpunkt auf der damals (2004-2005) neu erschienenen Ausgabe von Jörg Schäfer (*Das Hauptwerk*, 2003) lag.³⁴ Nousias Interesse galt vor allem der Übersetzungsweise von Schäfer, im Vergleich zu anderen Kavafis' Übersetzern, wie z.B. Helmut von den Steinen, Robert Elsie und Michael Schröder. Nousia gelangen treffende Einblicke, die sich einem evaluierenden Charakter im Rahmen einer Übersetzungskritik nicht entziehen.

Diese vier Texte lieferten grundlegenden Denkstoff für meine eigene Problematik, nicht nur in Bezug auf die Rezeption von Kavafis, sondern auch von Seferis und Ritsos. Im Vergleich zu der internationalen Aufnahme von Seferis, die meines Wissens kaum erforscht wurde, legten wissenschaftliche Aufsätze, die 2008 in der Gruppenveröffentlichung *Ο Ποιητής και ο Πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι Εισηγήσεις (Der Dichter und Bürger Jannis Ritsos. Die Vorträge)* herausgegeben wurden, den Grundstein für die Untersuchung der Ritsos-Rezeption. David Ricks ging in seinem Text „Problems in the Translation of Romiosini“ den Schwierigkeiten nach, mit denen sich der englischsprachige Übersetzer des Poems *Romiosini* konfrontiert sah.³⁵ Schlüssig legte Ricks dar, dass die besondere Prägung der Ausgangssprache, kulturell bedingte Artefakte, die im Gedicht in Erscheinung treten und zum Diskursuniversum gehören ebenso wie der politische Standpunkt des Übersetzers ins translatorische Verfahren einwirken. Im gleichen Band sind drei weitere Beiträge enthalten, die einen Überblick über die serbische, russische und türkische Ritsos' Rezeption verschaffen, ohne jedoch einzelne Ausgaben oder Übersetzungen herauszugreifen.³⁶

Dezember (2005), S. 226-233. Es handelte sich um folgende Kavafis-Ausgaben auf Französisch: K. Kavafis: *Poèmes*. Kritische Präsentation von M. Yourcenar. Übersetzung von K.Th. Dimaras und M. Yourcenar. Paris: Gallimard, 1958 und Kavafis: *Poèmes*. Hg. von Dominique Grandmont. Paris: Gallimard, 1999. Siehe auch im gleichen Kontext: Ioannis-Andreas Vlachos: „Ερμηνευτικά – μεταφραστικά Προβλήματα στην Ποίηση του Κ.Π. Καβάφη: Η Περίπτωση της Απιστίας“ („Interpretatorische und translatorische Probleme in der Kavafis-Dichtung. Der Fall des Gedichtes Treulosigkeit“). In: *Periplus*, 16, 49 (2000), S. 167-174.

34. Elena Nousia: „Κριτικές Μεταφράσεων-Βιβλιοπαρουσιάσεις: Konstantin Kavafis: Das Hauptwerk. Gedichte, griechisch und deutsch, übersetzt und kommentiert von Jörg Schäfer, mit Bildnismünzen ausgewählt und kommentiert von Peter Robert Franke. Heidelberg: Winter, 2003.“ In: *Metafrasi*, 10 Dezember (2005), S. 277-282.

35. David Ricks: „Problems in the Translation of Romiosini.“ In: *Ο Ποιητής και ο Πολίτης Γιάννης Ρίτσος (Der Dichter und Bürger Jannis Ritsos)*, S. 470-477.

36. Vgl. Ksenija Maricki Gadjanski: „Η σερβική Πρόσληψη του Γιάννη Ρίτσου“ („Die serbische Ritsos-Rezeption“), Gertrude Durusoy: „The Translations and the Reception of Yannis Ritsos in Turkey“ und Evgenia Kritsefskagia: „Η Πρόσληψη του Γιάννη Ρίτσου στη Ρωσία“ („Die russische Ritsos-Rezeption“). In: *Ο Ποιητής και ο Πολίτης Γιάννης Ρίτσος (Der Dichter und Bürger Jannis Ritsos)*, S. 437-446, 447-463 und 464-469. Interessant ist in dieser Hinsicht das Sonderheft der Zeitschrift *Αιολικά Γράμματα* (1976), das u.a. eine Auswahl aus den im Ausland bis Mitte der 70er-Jahre erschienenen Texten (in Ausgaben, in der Presse und bei Preisverleihungen) in griechischer Übersetzung zusammenstellte. Siehe: *Αιολικά Γράμματα. Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, 32-33 (*Aiolika Grammata. Sonderheft zu Jannis Ritsos*, 32-33), März-Juni (1976). Es ist auch eine

Meine Arbeit schließt sich an diese Abhandlungen und tritt deren Nachfolge an, wobei das translatorische Verfahren historisch-deskriptiv behandelt wird. Ich verfolge dabei ein doppeltes Ziel. Zum einen beleuchte ich das bisher kaum behandelte Material, explore und stelle es dar, sodass eine Lücke in der Forschung geschlossen wird. Zum anderen möchte ich zur weiteren Beschäftigung mit deutsch-griechischen Vermittlungsstrategien anregen.³⁷ Nicht zuletzt erscheinen mir Kavafis, Seferis und Ritsos für eine Analyse von Texttransformationen besonders geeignet, denn jeder bringt eine andere Art von Alterität in seine Figur und Dichtung mit. Konstantin Kavafis brachte homoerotische Gedichte zu Papier in einer Zeit, in der Homosexualität als Krankheit gebrandmarkt wurde. Seferis, da er sich in einer von politisch-ideologischer Intoleranz beherrschten Welt um Parteilosigkeit und Vernunft bemühte; und Jannis Ritsos, da dieser seine kommunistisch-sozialistische Ideologie poetisch verdichtete, während Straflagerinseln zur Umerziehung von Kommunisten und anderen politischen Gefangenen in Griechenland (Ausgangsland) bis Mitte der 70er-Jahre betrieben wurden und die Zweiteilung der Welt in kommunistische und kapitalistische Lager bis Ende der 80er-Jahre im geteilten Deutschland (Zielland) kulminierte wurde.

Es lässt sich nun danach fragen, auf welche Art und Weise diese politisch-ideologische und individuelle Alterität in die Übersetzung einging, auch angesichts dessen, dass Übersetzungen zur Vermittlung des Anderen bzw. des Fremden, anders ausgedrückt der Alterität, das Medium *par excellence* sind.³⁸

In dem darauf folgenden theoretischen Abschnitt (1.2.) wird der bereits erwähnte historisch-deskriptive Ansatz in den Blick genommen. Besonders gewinnbringend wurden die Texte von Theo Hermans und André Lefevere eingebracht.³⁹ Hermans ging in der Einleitung zum Sammelband *The Manipulation of Literature* dem historisch-deskriptiven Ansatz nach,

Auswahl aus griechischsprachigen Kritiken über Ritsos in demselben Sonderheft getroffen.

37. Vgl. in dieser Hinsicht die Dissertation von Kirky Kefalea, die anhand von sechs europäischen Schriftstellern (Michel Déon, John Fowles, Oriana Fallaci, Jean Joubert, Erasmus Schöfer und Klaus Hönig) der Griechenlandrezeption in der modernen europäischen Erzählliteratur nachgeht. Kirky Kefalea: *Das Land der Griechen. Studien zur Griechenlandrezeption in der modernen europäischen Erzählliteratur*. Würzburg: Königshaus und Neumann, 1995 (Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. Hg. von Manfred Schmeling. Bd. 2 1995). Vgl. auch die noch im sozialistischen Geist atmende Dissertation von Efstathia Kraidt: *DDR-Literatur in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte Griechenlands seit der faschistischen Okkupation. Dissertation zur Promotion A*. Karl-Marx-Universität Leipzig, 1980.

38. Vgl. Corbinau-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, S. 193.

39. Theo Hermans: „Introduction. Translation Studies and a New Paradigm.“ In: *The Manipulation of Literature. Studies in literary Translation*. Hg. von Theo Hermans. New York: St. Martin's Press, 1985, S. 7-15. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“ und Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*.

beschrieb seine festen Ziele und eröffnete eine neue Perspektive für die Verbindung jedes Schriftwerks mit literarischer Manipulation, wie es auch im Titel des Bandes (*The Manipulation of Literature*) anklingt. An Übersetzungen, die bestimmte Images eines Autors oder einer Kultur im Dienste einer Ideologie respektive Poetik projizieren, kann bestens gezeigt werden, wie die Manipulation der Literatur funktioniert.⁴⁰ Daran lassen sich nahtlos die Texte von Lefevere anknüpfen, in denen sich die Tragweite der Begriffe: Patronage, Poetik und Ideologie, gekoppelt an konkrete Fall-Studien, für die Erforschung der Texttransformationen entlarvt.

Dem theoretischen Einleitungskapitel folgen drei umfangreiche Teile (2. 3. und 4.), in denen die Aufnahme der drei Dichter im deutschsprachigen Raum rekonstruiert wird. Im Mittelpunkt steht somit, das „was“ (welche Gedichte), das „wie“ (nach welchen Prinzipien, Mitwirkung des Paratextes) und das „wann“ (Korrelation der Textauswahl mit historisch-politischen ebenso wie kulturellen Umständen im Ausgangs- und vor allem im Zielland) der Rezeption; und selbstverständlich wird auch die Frage nach der Funktion der dargelegten Übersetzungen im Zielland gestellt.

Im zweiten Teil, der die Kavafis-Rezeption behandelt, ist insbesondere zweierlei von erheblicher Relevanz. Zum einen, wie Poetik in Bezug auf eine Beglaubigungsinstanz in der Übersetzung erfahrbar wird und zum anderen, wie sich neue Bedeutungsräume mittels Paratextes öffnen oder auch schließen lassen. Es liegt mir folglich sehr nahe aufzuzeigen, welches Potenzial der Paratext entfaltet bzw. auf welche Art dieser auf die Lektüre der Kavafis' Gedichte wirkt.

Der dritte Teil ist den Übersetzungen zur Vermittlung der Poesie von Jannis Ritsos gewidmet. Dabei liegt der Schwerpunkt auf den unterschiedlichen Wegen, die Ritsos' Rezeption in der BRD und DDR einschlug; des Weiteren werden die Gründe für die voneinander abweichenden Lesarten aufgespürt, die sich in der DDR und BRD einbürgerten. Zudem lässt sich anhand von Ritsos exemplarisch veranschaulichen, dass die Poetik, z.B. der Sozialistische Realismus, und die Ideologie des Vermittlers und des Ziellandes in Übersetzungen eingeschrieben werden; nicht zuletzt wird am Beispiel von Ritsos gezeigt, auf welche Art Textauswahl und Funktionalisierung des übersetzten Werkes dem Wandel der Zeiten im Zielland unterliegen.

Ähnliche Fragestellung wird in dem darauffolgenden vierten Teil verfolgt, der dem übersetzerischen Schicksal von Giorgos Seferis nachspürt. Seferis wird absichtlich als letzter

40. Vgl. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 42-43 und 58.

Dichter behandelt bzw. nach Kavafis sowie Ritsos, weil dessen Rezeption aus der vorliegenden Arbeit als Gegenbeispiel hervortritt zu Kavafis wie auch zu Ritsos. Anders gesagt dient diese Reihenfolge der Dichter (Kavafis-Ritsos-Seferis), die keinen chronologischen Kriterien folgt, der besseren Vermittlung meiner Argumentation bzw. These.

Dass das Augenmerk den drei Dichtern in dieser Aufeinanderfolge zugewendet wird, schafft Raum für eine vergleichende Behandlung des untersuchten Materials und vertieft ebenso erweitert die vorgegebene Problematik. Berührungspunkte bzw. komparablere Muster sowie unterschiedliche Vorgänge in der Rezeption von Kavafis, Ritsos und Seferis lassen sich dadurch präziser ergründet und schlüssiger dargestellt werden.

Die nächsten vier Teile (5. 6. 7. und 8.) haben deutschsprachige Gedichte zum Gegenstand, die für, über oder zu Kavafis, Seferis und Ritsos verfasst wurden. Um mit Manfred Pfister und Ulrich Broich zu sprechen, kommt es darin auf „intendierte und markierte Bezüge zwischen einem Text und vorliegenden Texten oder Textgruppen“ an.⁴¹ Es wird an dieser Stelle nicht die Intertextualitätsdiskussion dargestellt,⁴² sondern der Versuch unternommen auf wesentliche intertextuelle Aspekte, die der Gedichte-Präsentation zugrunde liegen, hinzuweisen.

Die Voraussetzung für intertextuelle Bezüge ist, wie Ulrich Broich zutage brachte, ein bipolarer „Kommunikationsprozess“; nicht nur der Autor muss sich darüber im Klaren sein, dass er seine Produktion auf Textmerkmale oder ganze Texte anderer Schriftsteller aufbaut, sondern der Leser muss auch im Stande sein, in dem Folgetext bzw. „Hypertext“ die Abhängigkeit von Prätext bzw. „Hypotext“ zu erkennen und die hiermit eingehenden mannigfachen Bedeutungsverknüpfungen auszuloten.⁴³ Es stellt sich heraus, wie Broich weiterführte, dass sich der intertextuelle Bezug häufig auf den Titel der Folgetexte festschreibt.⁴⁴ Dies bewahrheitet sich auch im Fall der deutschsprachigen Gedichte über bzw. für Kavafis, Seferis und Ritsos, die durch ihren Titel explizit oder auch verdeckt den Bezug auf die griechischen Dichter markieren.⁴⁵

41. Manfred Pfister: „Konzepte der Intertextualität.“ In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985, S. 1-30, hier S. 25.

42. Für einen Überblick über die Intertextualitätsdiskussion siehe: Susanne Holthuis: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1993 (Stauffenburg Colloquium Bd. 28).

43. Vgl. Genette, *Palimpseste*, S. 14 und Ulrich Broich: „Formen der Markierung von Intertextualität.“ In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985, S. 31-47, hier S. 31.

44. Broich, „Formen der Markierung von Intertextualität“, S. 35.

45. Vgl. hier exemplarisch die Titel der Gedichte von Brecht „Bei der Lektüre eines spätgriechischen Dichters“ (verdeckter Hinweis auf K. Kavafis) und Guttentbrunner, der im Gegensatz zu Brecht den intertextuellen Bezug zu

All diese Gedichte lassen sich in zwei von Horst Turk definierte Kategorien „innerliterarischer Rezeption“ einordnen, und zwar in die „auktoriale“ und „stoffliche“ Bezugnahme der Literatur auf Literatur.⁴⁶ Unter auktoriale Bezugnahme werden Gedichte subsumiert, in denen sich der intertextuelle Bezug in einer Widmung, Anspielung, Anmerkung oder in einem Zitat und nicht zuletzt im Titel niederschlägt. Exemplarisch dafür stehen die Widmungsgedichte von Armin Kerker (1943-1992) und Michael Guttenbrunner (1919-2004), die Seferis und Ritsos dediziert wurden.⁴⁷ Während sich auktoriale Gedichte „über den Autor auf Literatur“ beziehen, stiften stoffliche Gedichte „über den Inhalt“ bzw. über Stoff und Motive auf Literatur intertextuelle Zusammenhänge.⁴⁸ Von Bertolt Brecht (1898-1956) über Michael Guttenbrunner bis hin zu Jürgen Theobaldy (geboren 1944) werden bestehende literarische Stoffe bzw. Motive der Kavafis’ und Ritsos’ Dichtung aufgenommen und in neuem, dichterischen Gewand aufgearbeitet und wiedergegeben.

Wie bereits geschildert, erlangte Konstantin Kavafis eine derart starke intertextuelle Breitenwirkung, sodass sich der Begriff *καβαφογενή* bzw. Gedichte *à la manière de Kavafis* in der Ausgangssprache formte.⁴⁹ Als *καβαφογενή* gehen Gedichte in die Literaturgeschichte ein, die Themen bzw. Motive, die dem Kavafis-Werk entnommen sind, aufnehmen und für eigene dichterischen Zwecke modifizieren, wie es bei Bertolt Brecht und Michael Guttenbrunner geschah, deren Gedichte jeweils im achten und sechsten Teil dieser Arbeit behandelt werden.

Wichtig zu erkennen ist, dass Gedichte, in denen der Mensch und Dichter Kavafis ins Visier gerät, auch als Gedichte *à la manière de Kavafis* gelten. In diese Kategorie fallen „Alexandria. Ein Zyklus“ von Joachim Sartorius ebenso wie die *12 Gedichte zu Kavafis* von Jannis Ritsos, die im fünften Teil thematisiert werden.⁵⁰ Der Bezug auf Kavafis liegt hier weder im Zitieren

Kavafis und Ritsos in den Titeln bzw. Untertiteln („Nach Kavafis“, „Ioannis Ritsos“) deutlich markierte. Bertolt Brecht: „Bei der Lektüre eines spätgriechischen Dichters.“ In: *Bertolt Brecht: Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956*. Auflage 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988 (= Bertolt Brecht: Werke 30. Bde. Hg. von Werner Hecht u.a., Bd. 12), S. 312 und Michael Guttenbrunner: „Nach Kavafis“ In: *Lichtvergeudung*. Wien: Löcker, 1995, S. 81 und Michael Guttenbrunner: „Ioannis Ritsos“ In: *Griechenland. Eine Landesstreuung*. Wien: Löcker, 2001, S. 120.

46. Horst Turk: „Vorwort“ In: *Formen innerliterarischer Rezeption*. Hg. von Wilfried Floeck, Dieter Steland und Horst Turk. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1987, S. 1-4, hier S. 2 (Wolfenbütteler Forschungen. Hg. von der Herzog August Bibliothek Bd. 34).

47. Vgl. hier die Gedichte „Lobrede auf einen Nobelpreisträger“ und „Für Jannis Ritsos“ von Armin Kerker sowie das Gedicht „An Ioannis Ritsos“ von Michael Guttenbrunner, die jeweils im siebten und sechsten Teil der vorliegenden Arbeit behandelt werden.

48. Horst, „Vorwort“, S. 2.

49. Siehe: Vagenas, *Συνομιλώντας με τον Καβάφη (Im Gespräch mit Kavafis)*, S. 22.

50. Joachim Sartorius: „Alexandria. Ein Zyklus“ In: *Alexandria-Fata Morgana*. Hg. von Joachim Sartorius. Stuttgart und München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2001, S. 289-305 und Jannis Ritsos: *12 Gedichte zu Kavafis. Griechisch – Deutsch*. Übers. von Niki Eideneier. Köln: Romiosini, 2009.

von Versen noch in der Aufarbeitung von Themen oder Motiven aus seinem Werk, sondern in seiner eigenen poetischen Vergegenständlichung. Anders ausgedrückt, Kavafis' Dichtkunst und Aspekte seines Privatlebens, wie z.B. seine Homosexualität, werden zum Thema dieser Gedichte erhoben, die sich im Rückgriff auf den von Ina Schabert festgelegten Begriff der Interauktorialität analysieren lassen.⁵¹

Es gilt festzuhalten, dass sich nicht nur deutschsprachige Dichter wie z.B. Bertolt Brecht, Michael Guttenbrunner, Joachim Sartorius und Jürgen Theobaldy, sondern auch internationale, denen ein sicherer Platz in der Weltliteratur zugewiesen wurde, wie etwa Joseph Brodsky (1940-1996) und W.A. Auden (1907-1973) von Konstantin Kavafis beeinflussen und inspirieren lassen. W. A. Auden brachte seine poetische Schuld Kavafis gegenüber folgenderweise zur Sprache und wies zugleich auf den zentralen Stellenwert der Translationsarbeit hin; denn ohne sie kommt man auf intertextuellem Gebiet nicht aus.

Cavafy has remained an influence on my writing; this is to say, I can think of poems, which, if Cavafy were unknown to me, I should have written quite differently or perhaps not written at all. Yet I do not know a word of Modern Greek, so that my only access to Cavafy's poetry has been through English and French translations.⁵²

Die Gedichte über bzw. für Ritsos, und in zweiter Linie auch Seferis, gliedern sich überwiegend in die auktoriale Form innerliterarischer Rezeption ein, wobei der Bezug von Literatur über den Autor auf Literatur eine Konkretisierung erfährt. Bei Ritsos verlagert sich die Gewichtung von dem intimen Leben des Künstlers sowie von spezifischen Motiven seiner Kunst (der Fall von Kavafis) zu seiner politischen Attitüde und überdies zur turbulenten Geschichte Griechenlands im 20. Jahrhundert. Auf diese Weise werden die Gedichte über bzw. für Ritsos zum Austragungsort der Solidarität mit dem zweimal in Verbannung geschickten Dichter und mit seinem durch Militärdiktatur heimgesuchten Land ebenso wie der Bewunderung vor dem Dichtersymbol Ritsos; es wundert daher nicht, dass die Gedichte über respektive für Ritsos in der Zeit der Militärdiktatur (1967-1974) aus Protest heraus, und in den Jahren danach (bis Anfang der 80er- Jahre) ihren Kulminationspunkt erreichten.

Das im sechsten Teil behandelte Gedicht von Guttenbrunner („An Ioannis Ritsos“) erschien z.B. im Jahr 1975 und enthält einen zweifachen Hinweis auf deutsch-griechische

51. Ina Schabert: „Interauktorialität“ In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Hg. von Richard Brinkmann und Walter Haug. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1983, S. 679-701.

52. Konstantin Kavafis: *The complete Poems of Cavafy*. Translated by Rae Dalven, with an introduction by W. H. Auden. Auflage 4. London: The Hogarth Press, 1961, S. vii.

(Okkupationszeit) und griechische Geschichte (Errichtung der Militärjunta). Ein paar Jahre davor, und zwar 1968, erklärte der DDR Schriftsteller Günter Kunert seine Solidarität mit dem inhaftierten Dichter Ritsos durch das Gedicht „Jannis Ritsos nicht zu vergessen“, das bereits von Efstathia Kraidi in ihrer Dissertation mit dem Titel *DDR-Literatur in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte Griechenlands seit der faschistischen Okkupation* schlüssig dargestellt wurde.⁵³ Kunert ließ genauso wie Guttenbrunner seine Begegnung mit dem griechischen Dichter (1962 in Ostberlin) auf Grund dessen Verhaftung (sechs Jahre später) vergegenwärtigen.⁵⁴ Dabei stehen im Mittelpunkt der Darstellung von Kunert die Verbannung von Ritsos „Einmal sprachen wir miteinander, / ehe er endgültig an den Felsen von Jaros / geschmiedet ward, ausgeliefert den Adlern“ aber auch die Hoffnung auf seine Freilassung, die im Gewand des Prometheus-Mythos zutage tritt, wie Kraidi aufzeigte.⁵⁵

Inselleben bzw. Inselkerker (auch ohne Verweis auf Ritsos) wurden zu einem beliebten Sujet der (ehemaligen) DDR- (Hans-Jürgen Schultze, Axel Schulze, Stephan Hermlin), der BRD- (Margarete Hannsmann) ebenso wie der österreichischen (Michael Guttenbrunner) Literatur.⁵⁶ Von Adolf Endler, der Ende der 70er-Jahre außerdem als Kavafis' Übersetzer in der DDR agierte,⁵⁷ wurde der Inselkerker von Ritsos erstmals in einem deutschsprachigen Gedicht poetisch herausgegriffen;⁵⁸ indes zeigen sich im Endlers Gedicht, 1960 verfasst, das zusätzlich als ältestes Gedicht für bzw. über Ritsos im deutschsprachigen Raum gilt, die psychosomatischen Nachwirkungen des Lebens in der Verbannung auf den Dichter. Die Freiheit wurde nach den Jahren der ersten Verbannung (1948-1952) in Endlers Gedicht wie ein Urteil gefällt, während sich der entgeisterte und orientierungslose Dichter an verschiedenen Orten bewegte, die sich ihm als „eine rasende Bilderkohorte“ darstellten. „Nach zehn Jahren Inselkerker / Das Urteil *Freiheit* gefällt. / Ach, Traumwelt im Felsenerker – / Nun plötzlich wie Traum die Welt: / Gesichter und Orte und Worte, / Stockholm, Berlin, Taschkent, / [...] Doch die Rosen, die nächtlichen bluten. / Nachts schlägt ihn der Inselwind [...] / Doch dornig /

53. Efstathia Kraidi, *DDR-Literatur in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte Griechenlands*, S. 110-114.

54. Kraidi, *DDR-Literatur in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte Griechenlands*, S. 113.

55. Kraidi, *DDR-Literatur in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte Griechenlands*, S. 113.

56. Über die DDR-Literatur siehe Kraidi, *DDR-Literatur in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte Griechenlands*, S. 107-110.

57. Siehe hier das Kapitel 2.5.4.

58. Es handelt sich um das Gedicht „Der griechische Dichter oder Schwielowsee 1958“, das sich im Gedichtband *Akte Endler* findet. Vgl. Adolf Endler: *Akte Endler. Gedichte aus 25 Jahren*. Leipzig: Reclam, 1981, S. 108.

verwuchs sich sein Mund zum Geschwür, / Ach, was hab ich getan? Er ging zornig / Und humpelnd durch jene Tür...“⁵⁹

In einen vergleichbaren Rahmen mit M. Guttenbrunner, G. Kunert und A. Endler sind beide Gedichte gebettet, die auf Armin Kerker zurückgehen. Diese Gedichte „Für Jannis Ritsos“ und „Lobrede auf einen Nobelpreisträger“, die im Gedichtband *Verhältnisse* (1976) enthalten sind, präsentieren, interpretieren und evaluieren bzw. entkanonisieren aus der poetisch-politischen Perspektive von Kerker, wie es im siebten Teil zu zeigen ist, zugleich Lebenslauf, Werk und poetische Prinzipien von Ritsos und Seferis.⁶⁰

Im achten Teil werden fünf Gedichte von Jürgen Theobaldy aufgeführt, und zwar die beiden folgenden nach bzw. für Kavafis „Stückchen“ und „Offenes Hemd“ und die drei „Vor der Pension“, „Nach Delphi“ und „Ein Orakel in der Nähe“, die einen internen Kontakt mit dem lyrischen Werk von Ritsos aufweisen.⁶¹ Anders als die Ritsos-Gedichte von Guttenbrunner, Kerker sowie Günther, gehen die Gedichte von Jürgen Theobaldy über das Widmungsgedicht hinaus, um neben der intellektuellen und politischen eine in erster Linie künstlerische Beziehung zu Ritsos offenzulegen.

Margarete Hannsmann (1921-2007) muss an dieser Stelle besonders erwähnt werden, in deren Werk Griechenlands Topographie und Geschichte einen starken Niederschlag fanden.⁶² Hannsmann entfaltete zusammen mit ihrem Lebensgefährten, dem Graphiker und bildenden Künstler Hap Grieshaber, ein starkes Engagement gegen die Diktatur in Griechenland. Wie sie selbst im Buch *Hellas* ausführte, zog Hannsmann zusammen mit Grieshaber durch die BRD, um „mit [...] Büchern, Aufrufen und Aktionen für die Wiederherstellung der Demokratie in ihrem Ursprungsland Öffentlichkeit zu gewinnen.“⁶³ Hannsmann fixierte die Errichtung der Militärdiktatur in Griechenland und das Leben der politischen Gefangenen auf Straflagerinseln

59. (Endler, *Akte Endler*, S. 108). Im Kontext der vorliegenden Arbeit wird dieses Gedicht von Endler nicht näher untersucht, denn ich konzentriere mich hier auf Dichter, die sich mehrmals mit der Lyrik und / oder der Person von Kavafis, Seferis oder Ritsos auseinandersetzen.

60. Armin Kerker: *Verhältnisse*. Verlag Atelier im Bauernhaus, 1976, S. 56-58 (Fischerhuder Texte 3).

61. Wie bereits bemerkt, geht der Begriff „interner Kontakt“ auf Corbineu-Hoffmann zurück. Vgl. Corbineu-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, S. 115.

62. Vgl. exemplarisch den Gedichtband *Zwischen Urne und Stier*, der griechische Topographie, Mythen und zeitgenössische Geschichte zum Ausgangspunkt nahm. Margarete Hannsmann: *Zwischen Urne und Stier. Gedichte. Mit 10 Holzschnitt-Vignetten und einem vom Stock gedruckten Holzschnitt von HAP Grieshaber*. Hamburg und Düsseldorf: Claassen, 1971.

63. HAP Grieshaber: *Hellas. Mit Texten von Margarete Hannsmann und Iannis Negrepondis*. München: Bruckmann, 1979, ohne Seitenangabe.

poetisch mit bitterer Ironie, z.B. im Gedicht „Inselkörper“.⁶⁴ Zudem fand das Poem Mondscheinsonate von Ritsos, das Hannsmann für die DDR-Ausgabe Milos geschleift (1979) ins Deutsche übertrug, in ihrem eigenen Gedicht „Lykabettos“ Erwähnung: „Nachts ein ziemlich kaputter Mond / von Wolken ausgehöhlt zernagt / und ich gedenke aller Toten und der Lebenden / als Ritsos’ Frau in der Mondscheinsonate.“⁶⁵ Die künstlerische Auseinandersetzung von Margarete Hannsmann mit Griechenland wird in der vorliegenden Arbeit nicht behandelt, denn diese ist stärker an Griechenland als an die drei hier thematisierten Dichter gerichtet. Außerdem entfaltete Hannsmann ein so vielfältiges Spektrum an Aktivitäten für bzw. über Griechenland, dass diese meines Erachtens in einer gesonderten Arbeit behandelt werden müssen.⁶⁶

Im letzten Teil wird schließlich in Form eines Exkurses ein Überblick über die Aufnahme der drei Dichter in deutschsprachigen Übersetzungsanthologien verschafft. Anthologien sind ein starkes „Medium der Literatur Vermittlung und Rezeption“,⁶⁷ denn sie sind im Vergleich zu Gedichtbänden einzelner Dichter auf eine breitere Leserschaft gerichtet.⁶⁸ Es werden insbesondere für die Zwecke dieses Teils 35 multilaterale und 17 bilaterale Übersetzungsanthologien erforscht, die jeweils zwischen 1948 und 2010 sowie 1928 und 2009 erschienen.⁶⁹ Bei Darstellung des Materials drängt sich zunächst die Frage nach den Selektionskriterien auf, welche Gedichte durch welche Übersetzungen vermittelt wurden ebenso wie nach deren Kontextualisierung. Daraus lässt sich dann eine Diskussion über

64. Vgl. das Gedicht „April 1967“ in: Margarete Hannsmann: *Purpuraugenblick. Gedichte aus fünfundzwanzig Jahren*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1991, S. 32. Das Gedicht „Inselkörper“ findet sich in: Margarete Hannsmann: *Landkarten. Engel der Geschichte 24*. Düsseldorf: Claassen, 1980, S. 177.

65. Grieshaber, *Hellas*, ohne Seitenangabe.

66. Vgl. in dieser Hinsicht eine kurze Trauerrede in: Horst Möller: „Margarete Hannsmann 10.2.1921-29.3.2007.“ In: *Hellenika. Jahrbuch für griechische Kultur und Deutsch-Griechische Beziehungen*. (2008), S. 117-119.

67. Vgl. Susana Romano-Sued: „Die Anthologie des übersetzten Gedichts in Argentinien.“ In: *International Anthologies of Literature in Translation*. Hg. von Harald Kittel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995 S. 116-125, hier S. 116 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung Bd. 9). Als Anthologie wird „jedes Compendium von Texten von mindestens drei Autoren“ betrachtet, wie Birgit Bödeker Anthologien in der Einleitung zum Sammelband *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts* definierte. Siehe: Birgit Bödeker: „Einleitung.“ In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Birgit Bödeker und Helga Eßmann. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997, S. 1-9, hier S. 1 (Göttingen Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung Bd. 13).

68. Vgl. auch Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 234.

69. Bilaterale Anthologien enthalten Helga Essmann zufolge „Übertragungen aus einer einzigen Nationalliteratur“. Ich lehne mich hier an die Definition von Essmann und werde infolgedessen den Anthologie-Typus, in den nur griechische Gedichte Einzug finden, als „rein griechische Anthologien“ bezeichnen. Multilaterale Anthologien verfügen hingegen über eine unterschiedliche regionale Reichweite. Vgl. Helga Essmann: *Übersetzungsanthologien. Eine Typologie und eine Untersuchung am Beispiel der amerikanischen Versdichtung in deutschsprachigen Anthologien 1920-1960*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 1993, S. 38-39. (Neue Studien zur Anglistik und Amerikanistik. Hg. von Willi Erzgräber und Paul Goetsch, Bd. 57).

mögliche Kanonisierungsverfahren von Übersetzungen wie auch über Berührungspunkte und Unterschiede im vermittelten Bild der drei Dichter bei bilateralen und multilateralen Anthologien anschließen.⁷⁰

Durch die hier vorgestellte Thematik fügt sich die vorliegende Arbeit ins Forschungsgebiet der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, zu deren klassischer Domäne zweifelsohne die Übersetzungsforschung ebenso wie die Wirkungs- und Einflussforschung gehört.⁷¹ Zudem versteht sich die Arbeit insofern als Beitrag zur Germanistik, als damit wenig erforschten, deutschsprachigen Gedichten, die sich aus der kreativen Auseinandersetzung mit einer fremden, peripheren bzw. der neugriechischen Literatur herleiten, ans Tageslicht verholfen wird. Des Weiteren gibt sich die Arbeit als Pflege der Neogräzistik zu erkennen, denn die deutschsprachigen Übersetzungen und Bearbeitungen, die hier im Fokus stehen, sind Bestandteil der Rezeption neugriechischer Lyrik. Nicht zuletzt werden die Übersetzungen und Bearbeitungen, denen hier nachgegangen wird, als „ein Denkparadigma“ für die Kommunikation zwischen zwei europäischen Literaturen und Kulturen, der neugriechischen und der deutschen betrachtet.⁷² Es herrscht seit Mitte der 80er-Jahre breiter Konsens darüber, dass Übersetzungen „are made to respond to the demands of culture, and of various groups within the culture.“⁷³ Insofern begegne ich mit dieser Arbeit auch der Frage, welchen Forderungen der Zielkultur die Übersetzungen von Kavafis, Seferis, und Ritsos nachkommen sowie welche Kommunikationsbrücken Übersetzungen und Bearbeitungen zwischen Griechenland und Deutschland schlagen.

1.2 Der historisch-deskriptive Ansatz

Der historisch-deskriptive Ansatz, der Mitte der 70er- Jahre aus dem Zusammenwirken unterschiedlicher Literaturwissenschaftler heraus entwickelt wurde, liefert den Baustein für die vorliegende Arbeit in methodischer Hinsicht.⁷⁴ Durch den historisch-deskriptiven Ansatz, der

70. Über den Einfluss, den Anthologien auf die Kanonisierung von (übersetzter) Literatur ausüben, vgl. Natalya L. Olshanskaya: „Mein structural Types in russian bilingual Anthologies of Poetry.“ In: *International Anthologies of Literature in Translation*. Hg. von Harald Kittel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995, S. 149-153, hier S. 150 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung Bd. 9).

71. Vgl. Corbeneau-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, S. 115, 116 und 178.

72. Vittoria Borsò: „Vorwort.“ In: *Übersetzung als Paradigma der Geistes- und Sozialwissenschaften*. S. 7-8, hier S. 7.

73. *Translation, History and Culture*. Hg. von Susan Bassnett und André Lefevere. London und New York: Pinter, 1990, S. 7.

74. Hermans, „Introduction“, S. 10. Im Mittelpunkt des historisch-deskriptiven „Forschungsparadigmas“ standen Universitäten in Belgien, Amsterdam, Antwerpen, Tel Aviv und London, während J. Lambert, Hendrik van Gorp, A. Lefevere, Itamar Even Zohar, Gideon Toury und nicht zuletzt Theo Hermans mit ihren Texten zu den

zwei Vorgehensweisen aufweist, und zwar eine systemtheoretisch-zieltexthorientierte sowie eine transferorientierte, trat die Übersetzungsforschung in ein neues und viele Möglichkeiten eröffnendes Stadium.⁷⁵ Dieses zeichnet sich durch Entthronung des Originals ebenso wie Einbettung der Übersetzung in den Kontext der Zielkultur aus.

Durch die als selbstverständlich angesehene Überlegenheit, beinahe Heiligkeit bzw. Unantastbarkeit des Originals war das Übersetzungsstudium, wie Theo Hermans es in seiner legendär gewordenen Einleitung in *The Manipulation of Literature* anmerkte, entgleist und wurde darauf reduziert „to demonstrate that original's outstanding qualities by highlighting the errors and inadequacies of any number of translations of it.“⁷⁶ An die Stelle der Verehrung des Originals sowie eines normativ und Ausgangssprachlich orientierten Umgangs mit Übersetzungen trat die „Erforschung der Rezeption von literarischen Übersetzungen und Übersetzungskonzeptionen“ innerhalb der Zielkultur- und Literatur.⁷⁷ Es drängte sich somit gleich die Frage auf, wie Wertvorstellungen, ästhetische Normen und Konventionen der Zielgesellschaft und -kultur mit dem übersetzerischen Verfahren korrelieren.⁷⁸ Anders formuliert führte der historisch-deskriptive Ansatz die Übersetzungsforschung weg von der Ausgangskultur sowie der Relation zwischen Übersetzung und Original und hin zum Wertesystem wie auch zu Erwartungen der Zielkultur und überdies zur Funktion, die die Übersetzung darin zu erfüllen hat.⁷⁹

wichtigsten Vertretern des historisch-deskriptiven Ansatzes erhoben wurden. (Vgl. auch Albrecht, *Literarische Übersetzung*, S. 193-194). Die Gruppenveröffentlichung *The Manipulation of Literature* besteht beispielsweise zum größten Teil aus Beiträgen der oben erwähnten Vertreter (T. Hermans, A. Lefevere, J. Lambert, H. van Gorp, G. Toury sowie Susan Bassnet-McGuire).

75. Vgl. Sabine Lorenz: „Übersetzungstheorie, Übersetzungswissenschaft, Übersetzungsforschung“ In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, S. 555-569, hier S. 564.

76. Hermans, „Introduction“, S. 8.

77. (Lorenz, „Übersetzungstheorie“, S. 564). Die Orientierung an der Zielkultur und -literatur wurde als Reaktion auf eine langjährige Praxis ausgelegt, „die Übersetzung ausschließlich an ihren Vorlagen zu messen“, als ob Übersetzungen in einem historischen Vakuum entstünden. Vgl. Albrecht, *Literarische Übersetzung*, S. 196.

78. Przemyslaw Chojnowski: *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens. Eine Untersuchung der Anthologien zur polnischen Lyrik von Karl Dedecius*. Berlin: Frank und Timme, 2005, S. 16.

79. (Vgl. Chojnowski, *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens*, S. 15). Darauf richtet der systemtheoretisch-zieltexthorientierte Ansatz das Augenmerk, der für meine Arbeit von ausschlaggebendem Belang ist. Im Gegensatz dazu behandelt der transferorientierte Ansatz die Übersetzungen als Beiträge „zur interkulturellen Bereicherung des literarischen Lebens“. (Chojnowski, *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens*, S. 15). Das Interesse gilt hier der Übersetzung als „einem Text, der zwischen den Sprachen, Literaturen und Kulturen vermittelt.“ Mit anderen Worten sieht man in der Übersetzung ein „Medium der Fremderfahrung“, das „Kontakt- und Transferprozessen“ zwischen Sprachen und Kulturen exemplarisch gewährleistet. (Lorenz, „Übersetzungstheorie“, S. 568-569). Der transferorientierte Ansatz wird von dem Göttinger Übersetzungsforschungsbereich vertreten. Vgl. exemplarisch: *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkulturellen Kommunikation und Übersetzung*. Hg. von Andreas Poltermann. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995 (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. Hg. von Armin Paul Frank u.a. Bd. 10) oder *Übersetzung als Repräsentation fremder*

Genau genommen wurde mit dem historisch-deskriptiven Ansatz eine Wende in der Übersetzungsforschung vollzogen, und zwar in dreifacher Hinsicht. Erstens wurde die Literatur bzw. die übersetzte Literatur als Teil (Subsystem) eines dynamischen und komplexen Polysystems betrachtet. Zweitens befreite sich die Übersetzungsforschung von normativen bzw. präskriptiven Richtlinien. Dies brachte allerdings zweierlei mit sich; zum einen sah man in den übersetzten Texten keine „Abbilder oder Stellvertreter des Originals“ mehr, sondern „eigenständige sprachliche Kunstwerke.“⁸⁰ Zum anderen erfuhr der Begriff Übersetzung eine Erweiterung, indem dieser soziologisch und pragmatisch (aber nicht präskriptiv) definiert wurde, und zwar laut Hermans wie folgt: „a (literary) translation is that which is regarded as a (literary) translation by a certain cultural community at a certain time.“⁸¹ Nicht zuletzt wurden der getreue (getreue und hässliche Übersetzungen) und der freie (untreue und schöne Übersetzungen) Umgang mit dem Original nicht mehr als blindlings zu verfolgende Normen, sondern als potentielle Übersetzungsstrategien gedeutet, die in Anlehnung an Lefevere mit der „collocation of a certain ideology with a certain poetics“ zusammenhängen.⁸² Lefevere gelangte allerdings zur Schlussfolgerung, dass sich der fremde Autor in der ersten Phase seiner Rezeption ins System der Zielliteratur einfügt, während dieser sich in einer späteren Rezeptionsphase der Zielliteratur gegenüber derart zeigt, wie er wirklich ist. Mit anderen Worten wird der Autor in einer früheren Rezeptionsphase frei und in einer späteren getreu übersetzt.⁸³ Und drittens wurden Übersetzungen „im Zusammenhang mit anderen Formen der Neuvertextung [...] Bearbeitungen, Nachdichtungen, Parodien und ähnlichen mehr“ untersucht.⁸⁴ Ausgegangen von diesem letzten Standpunkt werden in der vorliegenden Arbeit, wie bereits vermerkt, neben den Übersetzungen von Kavafis, Seferis und Ritsos auch Bearbeitungen (Gedichte nach bzw. über diese Dichter) erforscht und dargestellt.

Im Folgenden werden zwei Texte kurz präsentiert, die als Herzstück des historisch-deskriptiven Ansatzes gelten. Beide Texte erschienen 1985 in dem von Theo Hermans herausgegeben

Kulturen. Hg. von Doris Bachmann-Medick. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung Bd. 12). Diese Bände sind, selbstverständlicherweise, Bestandteil jeder Auseinandersetzung mit Prozeduren des Literaturtransfers.

80. Albrecht, *Literarische Übersetzung*, S. 193. Vgl. dazu: Susan Bassnett: *Comparative Literature. A critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993, S. 138-161. Bassnett hob in ihrer Schrift den besonderen Beitrag von Evan Zohar zur Verteidigung der Selbstständigkeit der Übersetzungen hervor.

81. Hermans, „Introduction“, S. 13.

82. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 51.

83. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 230. Es bleibt festzustellen, ob es sich dieses Ergebnis auch auf die Rezeption von Kavafis, Seferis und Ritsos anwenden lässt.

84. Albrecht, *Literarische Übersetzung*, S. 196.

Sammelband *The Manipulation of Literature*. Der erste Text ist die bereits zitierte Einleitung von Hermans, in der er die wesentlichsten Aspekte des damals noch neuen Ansatzes präzise festlegte. Der zweite Text „Why waste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an alternative Paradigma“ geht auf André Lefevere zurück, der die Erforschung des translatorischen Verfahrens um etliche außersprachliche, außerliterarische und handlungsbezogene Dimensionen erweiterte.⁸⁵

Lefevere ging es in diesem Essay wie auch in seinem sieben Jahre später (1992) publizierten Buch *Translation, Rewriting, and the Manipulation of literary Fame*, das von mir mit berücksichtigt wurde, darum, die ideologisch-politischen und poetologischen Implikationen des Übersetzungsverfahrens deutlich zu machen. Übersetzungen kommen, in Anlehnung an Lefevere, innerhalb von ideologischen sowie poetologischen Zwängen und Interessen zustande, in engem Zusammenhang mit gesellschaftlichen, kulturellen aber auch ökonomischen Bezügen der Zielgesellschaft und -kultur. Lefevere konstatierte ferner, dass die Ideologie des Übersetzers ebenso wie die dominante Poetik der Zielliteratur beide ausschlaggebenden Faktoren sind, die „the image of a work of literature as projected by a translation“ prägen und bestimmen.⁸⁶ Dabei kommt der Ideologie, Lefevere zufolge, die Bedeutung eines breit angelegten Konzeptes zu, das „what the world should be like“ diktiert.⁸⁷ Das Verständnis der Poetik greift nun laut Lefevere, wie bereits aufgezeigt, über ein Inventar hinaus, das literarische Mittel, Genres, Motive, prototypische Charaktere und Situationen sowie Symbole beinhaltet, um die Funktion der Literatur in einem bestimmten gesellschaftlichen System zu determinieren.⁸⁸ Diese der Poetik eigene, funktionale Komponente wurde von Lefevere mit ideologischen Einwirkungen und Prägungen in Zusammenhang gebracht, die sich aber außerhalb der Sphäre der Poetik formen und von „ideological forces in the environment of the literary system“ herleiten lassen.⁸⁹

Hiermit wird ein Kernpunkt des historisch-deskriptiven Ansatzes erreicht, und zwar sein systemtheoretischer Charakter. Die Literatur bzw. die übersetzte Literatur wird als Komponente, mit anderen Worten, als Teilsystem bzw. Untersystem eines viel größeren und

85. Vgl. Chojnowski, *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens*, S. 15.

86. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 41.

87. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 217.

88. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 26. In seinem Essay „Why waste our Time on Rewrites?“ legt Lefevere Poetik als den Kode fest, der die Kommunikation zwischen Schriftsteller und Leser ermöglicht. (Vgl. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 229).

89. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 27.

vielschichtigen Komplexes betrachtet; dieses Lefevere zufolge „complex system of systems“ oder „Supersystem“, das neben Literatur viele andere Teilsystemen, wie z.B. Physik, Rechtswesen, Religion in sich begreift, ist mit Gesellschaft als Ganzes bzw. mit Kultur gleichzusetzen.⁹⁰ Gesellschaft und Kultur als Supersysteme gestalten folglich die Umwelt oder um es mit Lefevere genau zu sagen „the environment of literature.“⁹¹ Es gilt indes festzuhalten, dass alle Subsysteme eine offene Struktur aufweisen; das heißt, dass diese offen für Interaktionen bzw. gegenseitige Beeinflussungen sind.

An dieser Stelle muss ergänzt werden, dass diese systemtheoretische Annäherung an Literatur wie auch an übersetzte Literatur in der Konzeption des literarischen Polysystems von Even-Zohar wurzelt.⁹² Zohar entwickelte aus dem Russischen Formalismus und Prager Strukturalismus heraus die Konzeption der Literatur als Polysystem bzw. als „a differentiated and dynamic conglomerate of systems“, das von Innen-Oppositionen sowie kontinuierlichem Wandel durchzogen „in a state of perpetual flux, forever unstable“ zu begreifen ist.⁹³ Wie Jörn Albrecht darlegte, sind laut Zohar „Gattungen innerhalb einer Literatur und ganze Literaturen [...] als interagierende Gefüge aufgefaßt“, die „nach bestimmten Regeln“ einem Wandel unterzogen werden, ohne dabei „ihre Selbstidentität zu verlieren“.⁹⁴

Es wird somit ersichtlich, dass die Dynamik des Polysystems zu seinen Wesenszügen gehört. Diese Dynamik ergibt sich aus Veränderungen in der Position der Texte innerhalb des Systems; wenn nicht kanonisierte Texte von der Peripherie ins Zentrum des Systems rücken, werden sie kanonisiert und entfalten überdies „in Umkehrung des allgemeinsprachlichen Kanonbegriffs“ eine innovative Wirkung.⁹⁵ Auf Basis der peripheren oder zentralen Position der Texte im Polysystem zieht Zohar Schlüsse auf deren Übersetzungsweise. So sind zentrale, innovativ wirkende Texte an dem Prinzip der Adäquatheit (Nähe zum Ausgangstext) orientiert, während periphere Texte nach dem Prinzip der Akzeptabilität (Nähe zu den Normen der Zielkultur)

90. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 226 und Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 14. Für Lefevere bringt das Wort „System“ keinen evaluierenden Charakter mit sich. Es kommt eher auf einen neutralen bzw. wertfreien Begriff an, der dafür eingesetzt wird, „to designate elements which happen to share certain characteristics which set them apart from other elements perceived as not belonging to the system.“ (Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 223).

91. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 226 und Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 14.

92. Daher wundert es nicht, dass sich sowohl Hermans als auch Lefevere detailliert auf die Verdienste, die Zohar zukommen, bezogen. Vgl. Hermans, „Introduction“, S. 11-12 und Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 223-224.

93. Hermans, „Introduction“, S. 11.

94. Albrecht, *Literarische Übersetzung*, S. 194.

95. Lorenz, „Übersetzungstheorie“, S. 565.

übersetzt werden.⁹⁶ Lefevere übernahm diesen Gedanken und legte die beiden Faktoren offen, wonach sich ein literarisches System entwickelte. Systeme „develop according to the principle of polarity, which holds that every system eventually evolves its own countersystem [...] and according to the principle of periodicity, which holds that all systems are liable to change.“⁹⁷

Wie Lefevere schlüssig erklärte, liegt im Teilsystem der Literatur ein doppelter Kontrollmechanismus vor, der dafür sorgt, dass sich dieses mehr oder weniger im Gleichschritt mit den übrigen Teilsystemen einer vorgegebenen Gesellschaft bewegt.⁹⁸ Dieser doppelte Kontrollmechanismus (double control factor) betätigt sich ferner nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb des literarischen Teilsystems. Innerhalb des Teilsystems kündigt sich dieser Kontrollmechanismus, wie Lefevere erläuterte, in Gestalt von Akteuren wie z.B. Literaturprofessoren, Kritikern, Rezensenten, Lehrern und nicht zuletzt Übersetzern, an. Außerhalb des literarischen Systems tritt der Kontrollmechanismus im Gewande der Mächte auf (Personen, Personengruppen, Institutionen, Verlage, Medien, Religionsgemeinschaften, politische Parteien, Akademien, Zensurbehörden, Bildungssystem – mit dem Wort „Patronage“ von Lefevere subsumierend bezeichnet), die sich mehr für Ideologie bzw. für das Konzept darüber „what society should (be allowed to) be“ denn für Poetik respektive das Konzept darüber „what literature should (be allowed to) be“ interessieren.⁹⁹

Unter Einwirkung der Patronage entfalten einzelne Akteure wie z.B. Übersetzer folgende Verhaltensmuster. Entweder fügen sich diese Akteure ins literarische Teilsystem ein, indem sie Werke unterdrücken, die dominanten ideologischen oder poetologischen Konzepten der Zielkultur widersprechen bzw. Texte adaptieren, bis diese mit Poetik und Ideologie der Zielkultur in Einklang stehen,¹⁰⁰ oder die Akteure wirken dem literarischen System der Zielkultur entgegen, indem sie Texte verfassen, interpretieren und nicht zuletzt neu schreiben

96. Lorenz, „Übersetzungstheorie“, S. 566. Einschlägige Texte Zohars finden sich in: Even-Itamar Zohar: „Polysystem Theory“, „The literary System“, „The Position of translated Literature within the literary Polysystem“ In: *Poetics today*, 11, 1 (1990), S. 9-26, 37-44 und 45-51. Für eine neue Auseinandersetzung mit der Polysystem-Theorie siehe: Nam Fung Chang: „In Defence of Polysystem Theory“ In: *Target*, 23,2 (2011), S. 311–347.

97. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 38.

98. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 226 und 228 und Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 14.

99. Vgl. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 14-15 und „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 227. Lefevere schreibt den Mächten der Patronage folgende Rolle zu; entweder sie fördern oder halten die Produktion und Rezeption eines literarischen Werkes auf. Des Weiteren handelt es sich um Mächte, die Beziehung und Interaktion zwischen literarischen und anderen Systemen, die das Supersystem der Gesellschaft bzw. der Kultur konstruieren, regulieren.

100. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 226.

bzw. übersetzen, die „do not fit in with the dominant poetics or ideology of a given time and place.“¹⁰¹

In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff: „doppelter Kontrollmechanismus“ verwendet, denn dieser erlaubt auf außersprachliche Faktoren zu verweisen, die das „was“ und „wie“ der Rezeptionsgeschichte von Kavafis, Seferis und Ritsos auszulegen vermögen. Es sind insbesondere extraliterarische Prämissen, wie z.B. Präferenzen und Zielsetzung eines jeweiligen Übersetzers, Richtlinien eines Verlagshauses, historisch bedingte Bedürfnisse des Marktes und die entsprechend nachgekommene Funktion einer Übersetzung, die nach Lefevere die erhebliche Rolle ideologisch-poetologischer Faktoren, Motivationen und Bedingungen bei der Gedichte-Auswahl und Translation verdeutlichen.¹⁰²

Es liegt mir natürlich fern, sprachliche Faktoren und Erwägungen von der Betrachtung des Übersetzungsverfahrens auszuschließen; die Gewichtung verlagert sich jedoch von den „obligatorischen“ zu den „fakultativen Transpositionen.“¹⁰³ Das bedeutet, dass Änderungen ins Zentrum rücken, die sich nicht von den „unterschiedlichen Sprachsystemen“ (hier das griechische im Vergleich zum deutschen), sondern von den Übersetzern selbst herleiten.¹⁰⁴

Somit werden poetologische und ideologische Erwägungen mit ins Spiel gebracht und es wird danach gefragt, in welchem Ausmaß wie auch zu welchem Zweck sich sprachliche von nicht sprachlichen bzw. ideologischen und / oder poetologischen Entscheidungen und Erwägungen abhängig machen.¹⁰⁵

101. (Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 13). In Anlehnung an Lefevere sind bei der Patronage gleich drei Komponenten am Werk, und zwar eine in Form- und Themenauswahl bzw. in Behandlung ideologisch manifestierter Komponenten, eine ökonomische und schließlich die letzte, die mit dem Status korreliert. Wie Lefevere weiter ausführt, gehen alle drei Komponenten im Fall eines totalitären Regimes („undifferentiated patronage“) von dem gleichen Patron z.B. von einer politischen Instanz aus. Dies bedeutet Lefevere zufolge, dass mit Akzeptanz und Verteidigung der Patronage finanzieller Erfolg und hoher Status für den Schriftsteller bzw. Vermittler innerhalb des sozial-kulturellen Supersystems einhergehen. (Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 16-17).

102. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 7.

103. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 126.

104. Die Begriffe „obligatorische“ und „fakultative Transposition“ sind dem Werk von Michael Schreiber entnommen. (Vgl. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 126.) Siehe auch Chojnowski, *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens*, S. 22, der auf der gleichen Terminologie „notwendige“ versus „fakultative Abänderungen“ beruht.

105. In diesem Kontext möchte ich erneut auf Lefevere verweisen, der nahelegt, dass einzelne Fehler bei einer Übersetzung möglicherweise bloß menschliche Fehler sind. Im Gegensatz dazu weisen wiederkehrende Fehler mit großer Sicherheit auf Muster, das heißt für Lefevere auf Übersetzungsstrategien, hin, die mit außersprachlichen Faktoren zusammenhängen. (Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 97).

Die vorangegangenen Überlegungen fügen sich zur Erkenntnis, dass Übersetzungen diverse Ideologien und Poetiken reflektieren.¹⁰⁶ Um mit Theo Hermans zu sprechen, sind sämtliche Übersetzungen auf folgende Funktionen ausgerichtet; entweder sind sie an herrschende Konventionen der Zielkultur angeglichen und untermauern sie auf Grund dessen oder setzen sich über diese Konventionen hinweg mit dem Ziel, die dominante Poetik bzw. Ideologie der Zielkultur zu hinterfragen bzw. zu unterminieren.¹⁰⁷ Darüber hinaus gelangt Hermans zu dem Schluss, dass „all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.“¹⁰⁸ Lefevere greift auf das gleiche Argument zurück, als dieser den Standpunkt vertritt, dass jede Neufassung eines Textes (inklusive Übersetzung) die Literatur derart manipuliert, sodass diese eine vorgezeichnete Funktion in einer vorgegebenen Gesellschaft erfüllt.¹⁰⁹ Eine Übersetzung projiziert, im Lefeveres Wortlaut, ein „Image“ des Werks bzw. des Autors, mehr noch der Ausgangsliteratur im Umfeld der Zielliteratur.¹¹⁰ Diese Projektion vollzieht sich in keinem Vakuum, sondern Poetik und Ideologie der Zielkultur drücken dieser ihren Stempel auf.¹¹¹ Lefevere macht außerdem darauf aufmerksam, dass historisch, kulturell, ideologisch bedingte Übersetzungen die Rolle des Originals für einen großen Teil des Lesepublikums übernehmen, das Übersetzungen im Vergleich zum Original nicht kontrollieren kann.¹¹² Vor diesem Hintergrund leuchtet es ein, dass Übersetzungen für die Rezeption eines literarischen Werks von erheblicherer Tragweite als das Werk an sich sind. Diese von Hermans sowie Lefevere eingenommene Perspektive markiert den Eckpunkt der so genannten „*Manipulation School*“ bzw. Manipulationsschule, der nicht zuletzt im Titel der von Hermans publizierten Gruppenveröffentlichung (*The Manipulation of Literature*) ebenso wie in der Buchveröffentlichung von Lefevere (*Translation Rewriting and the Manipulation of literary Fame*) seinen prägnanten Niederschlag fand.

106. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 234 und Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 3.

107. Hermans, „Introduction“, S. 11.

108. Hermans, „Introduction“, S. 11. Der gleiche Gedankengang taucht in dem von A. Lefevere und S. Bassnett herausgebrachten Band *Translation, History and Culture* erneut auf. Siehe Lefevere und Bassnett, *Translation, History and Culture*, S. 6.

109. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 7, 9, 51 und 58.

110. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 109.

111. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 100. An dieser Stelle vgl. auch Lefevere und Bassnett, *Translation, History and Culture*, S. 7.

112. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 109.

Lefevere zeigt wie eingangs erwähnt auf, dass Übersetzungen unter grundsätzlich fünf Zwangsbedingungen zustande kommen.¹¹³ Zunächst handelt es sich um die mit ideologischen Implikationen und Bestrebungen verbundene Patronage und die Poetik. Des Weiteren um das Diskursuniversum, das zeitlich und örtlich bedingte Kenntnisse, Fähigkeiten, Objekte sowie Gewohnheiten in sich schließt ebenso wie um die Ausgangssprache;¹¹⁴ und nicht zuletzt um das Original als *Locus*, in dem Patronage, Poetik, Diskursuniversum und Sprache ineinander übergehen.¹¹⁵

All diese *sine qua non* Konditionen für die übersetzerische Produktion wie auch Rezeption werden am Beispiel von Kavafis, Seferis und Ritsos untersucht. Die Patronage ermöglicht z.B. die kritische Auseinandersetzung mit dem Umfang und der Gestalt, die die Aufnahme der drei Dichter in der DDR und in der BRD annahm. Ideologische und poetologische Faktoren wie etwa der Protest gegen die griechische Junta, das Engagement für die homosexuelle Poesie, die deutsche Erinnerungskultur und ihre Verbindung zur übersetzten Literatur ebenso wie die Orientierung an wohl respektierten Dichterinstanzen oder an dominanten Poetiken der Zielkultur müssen herangezogen werden, damit die Auswahl und Übersetzung von Texten und überdies die Gestaltung der Ausgaben in vollem Ausmaß gedeutet werden können. Zu guter Letzt müssen Original, sprachliche Kontexte und all jene Elemente, die dem Diskursuniversum angehören, mit berücksichtigt werden, ohne dabei aus den Augen zu verlieren, dass Übersetzungen als Teil eines kulturell-gesellschaftlichen Gesamtsystems zu betrachten sind.

Es bleibt abschließend zu sagen, dass die Rahmenleitlinien, welche Hermans in seiner bereits erwähnten Einleitung zum Sammelband *The Manipulation of Literature* verlauten ließ, für meine Vorgehensweise grundlegend sind. Wie es dem Text von Hermans zu entnehmen ist, hat man die literarische Übersetzung zuallererst historisch und deskriptiv zu behandeln. Historisch bedeutet, dass bereits bestehende Texte den Forschungsgegenstand der *Translation Studies* bilden; in der vorliegenden Arbeit erstreckt sich der verfolgte Rezeptionsverlauf von Anfang des 20. Jahrhunderts (1928) bis hin zum Jahr 2014. Deskriptiv heißt hier, dass der Fokus von einer präskriptiven (wie soll ein Text übersetzt werden) weg und hin zu einer beschreibenden

113. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 232.

114. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 232.

115. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 233. Lefevere wendet sich in seinem Buch *Translation, Rewriting, and the Manipulation of literary Fame* diesen Zwangsbedingungen in getrennten Kapiteln zu. Auf diese Weise geht Lefevere anhand von konkreten Fallbeispielen, wie z.B. dem Tagebuch von Anne Frank, einer in Europa und Amerika kaum rezipierten islamischen Gattung (*qasidah*) wie auch antiker Dichtung (Homer und Catull) der Rolle der Ideologie, Poetik und Sprache sowie des Diskursuniversums bei der literarischen Übersetzung nach.

(wie wurde ein Text in der Wirklichkeit übersetzt) Ausrichtung geführt wird.¹¹⁶ Anders gewendet nimmt der historisch-deskriptive Ansatz in dem empirischen Fakt bzw. in dem übersetzten Text den Anfang, um diesen zu durchleuchten und die verschiedenartigen Faktoren zu rekonstruieren, die, so nach Hermans „may account for its particular nature“.¹¹⁷

Hinzu kommt, dass der historisch-deskriptive Ansatz eine zieltextorientierte und funktionale Perspektive für die Erforschung der literarischen Übersetzung eröffnet. Dieser Perspektive zufolge nimmt die Frage nach textuellen Strategien wie auch nach Funktion der Übersetzung innerhalb der Zielkultur eine dominierende Stellung ein und verdrängt somit die laut Albrecht „banale Frage nach dem Verhältnis von Original und Übersetzung.“¹¹⁸ Unter textuelle Strategien werden, Hermans zufolge, translatorische Normen, verschiedenartige Zwangsbedingungen und andere Voraussetzungen (Ideologie, Poetik, Diskursuniversum) subsumiert, die sich dem Übersetzungsverfahren einprägen und das daraus resultierende Produkt bzw. den übersetzten Text maßgeblich bestimmen.¹¹⁹ An der Funktion wird im Übrigen kenntlich gemacht, wie übersetzte Texte ins neue literarische Umfeld hineinwirken.¹²⁰ Vor diesem Hintergrund wird ersichtlich, dass man auf Übersetzungen nicht als Einzelphänomene schaut; ganz im Gegenteil zeigt der historisch-deskriptive Ansatz die Verwebung mit einem

116. Darin kulminiert sich allerdings der Unterschied zwischen Übersetzungswissenschaft (science of translation) und Übersetzungsforschung (translation studies). Erstere konzentriert sich auf die Frage „wie soll / muß man Literatur übersetzen?“, während die zweite, und hierzu gehört auch der historisch-deskriptive Ansatz, sich mit der Frage auseinandersetzt: „wie ist Literatur nun wirklich übersetzt worden“. (Lorenz, „Übersetzungstheorie“, S. 555-556). Einen Überblick über die Übersetzungsforschung (Translation Studies) bietet Jeremy Munday in seinem Buch: *Jeremy Munday: Introducing Translation Studies. Theories and Applications. Second Edition*. London und New York: Routledge, 2008. Siehe auch das grundlegende Werk von Susan Bassnett (Susan Bassnett: *Translation Studies. 4. Edition*. London / New York: Routledge, 2014), das zentrale Aspekte der literarischen Übersetzung beleuchtet und zugleich eine Übersicht über deren Geschichte von den Römern bis hin zum 20. Jahrhundert gibt. Vgl. auch Andreas Wittbrodt: *Verfahren der Gedichtübersetzung. Definition, Klassifikation, Charakterisierung*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 1995 (Europäische Hochschulschriften Reihe XVIII Bd. 83). Nach einer kritischen Auseinandersetzung mit den verschiedenen Ausgangspunkten der Theorie der literarischen Übersetzung (ausgangstextorientiert, zieltextorientiert, transferorientiert) widmet sich Wittbrodt einer Definition und Klassifikation verschiedener Typen (strukturettreu, sinngetreu, wirkungstreu, Mischformen) der Gedichtübersetzung. Es herrscht in der Forschung breiter Konsens darüber, dass zwei wesentliche Ausrichtungen in der Geschichte der Übersetzung vorliegen, und zwar eine produktionsorientierte (ausgangstextorientiert), die mit dem Original möglichst wörtlich, getreu und respektierend umgeht und eine rezeptionsorientierte (zieltextorientiert) die sich im Idealfall, angeglichen an die Normen und Gewohnheiten der Zielkultur, nicht als Übersetzung erkennen lässt. Dabei ist, wie Corbinea-Hoffmann feststellte, die rezeptionsorientierte Ausrichtung die am weit verbreitetste in der Übersetzungsgeschichte. (Corbinea-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, S. 192).

117. Hermans, „Introduction“, S. 13.

118. Hermans, „Introduction“, S. 13 und Albrecht, *Literarische Übersetzung*, S. 195.

119. Hermans, „Introduction“, S. 13.

120. Vgl. Hermans, „Introduction“, S. 13. Ins literarische Umfeld sind, laut Hermans, u.a. kollektive Normen, der Erwartungshorizont des Lesers, literarische Kodes und die Interaktion mit anderen literarischen, aber auch nicht-literarischen Subsystemen eingebettet. Hermans, „Introduction“, S. 13-14. Siehe auch Albrecht, *Literarische Übersetzung*, S. 195-196.

„broad contextual framework“ auf.¹²¹ Die Produktion, Rezeption und Funktion der literarischen Übersetzung wird somit in einem breit angelegten literarischen Umfeld mit anderen Formen der Textverarbeitung, etwa mit Bearbeitungen, in Verbindung gebracht.¹²²

Als letzter Punkt ist an dieser Stelle zu erwähnen, dass es sich mit der dargestellten theoretischen Grundlage in meinem Dissertationsprojekt derart verhält, wie Theo Hermans es in seiner Einleitung proklamiert. Hermans plädiert nämlich für einen Synergie-Effekt zwischen Theorie und Praxis.¹²³ Mit anderen Worten führt Hermans Theorie bzw. „an aggregate of hypotheses [...] a theoretical framework“ und praxisbezogene Feldforschung respektive Fallbeispiele zusammen und er spricht sich für ein „ausgewogenes Verhältnis“ zwischen den beiden aus.¹²⁴ Mein eigenes Verständnis von Theorie rekurriert auf Hermans; dieser legt jenseits jedes Dogmatismus das historisch-deskriptive Modell als „conceptual pattern“ fest, das dafür geeignet ist, Material zu sammeln, zu gliedern und zu deuten.¹²⁵ Mithilfe des historisch-deskriptiven Ansatzes, der als Exploration-Instrument agiert, werden hier neue Perspektiven für die Erforschung des translatorischen Verfahrens mit Blick auf die deutschsprachige Rezeption neugriechischer Dichtung eröffnet.¹²⁶

121. Vgl. Hermans, „Introduction“, S. 14.

122. Für eine weitere Beschreibung des historisch-deskriptiven Ansatzes, die dem hier dargestellten Text von Hermans zeitlich voranging, siehe das Buch von Gideon Toury. Dieser ist, wie bereits geschildert, ein Wegbereiter des historisch-deskriptiven Ansatzes. Gideon Toury: *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980, vor allem S. 79-88.

123. Wie Albrecht feststellte, deutete Hermans mit folgendem Satz „case studies are guided by the theoretical framework, and the feedback from practical research then results in corroboration or modification of the theoretical apparatus“ auf ein „idealtypisches *trial-and-error*-Verfahren“ hin. Theoretische Modelle dienen insofern als „Arbeitshypothesen“ und lassen sich durch empirische Ergebnisse modifizieren. (Vgl. Hermans, „Introduction“, S. 12 und Albrecht, *Literarische Übersetzung*, S. 195).

124. Hermans, „Introduction“, S. 12. Vgl. auch Albrecht, *Literarische Übersetzung*, S. 195.

125. Hermans, „Introduction“, S. 12.

126. Hermans, „Introduction“, S. 12.

2. Konstantin Kavafis' Rezeption: Einleitender Kommentar

Die ersten Auswahl Ausgaben aus Kavafis' Werk tauchten Anfang der 40er-Jahre auf der deutschsprachigen literarischen Bildfläche auf. Seitdem sind neunzehn Ausgaben erschienen, die in diesem Teil der Arbeit diskutiert werden. Zunächst gehe ich den Auswahl Ausgaben nach, die zwischen 1942 und 1962 das Licht der Öffentlichkeit sahen. Diese haben folgendes gemeinsam: ihre Übersetzer bzw. Herausgeber, Walter Jablonski, Wolfgang Cordan und Helmut von den Steinen, verließen Deutschland kurz nach Hitlers Machtergreifung (1933) und wanderten ins Ausland (u.a. Griechenland) aus.¹²⁷ Die drei ersten Kavafis-Übersetzer verband zudem die Tatsache, dass sie um engeren bzw. weiteren Umfang des George-Kreises gehörten.¹²⁸ Insofern ist es interessant zu eruieren, auf welche Art und Weise die Zugehörigkeit zum George-Kreis die Annäherung an Kavafis beeinflusst hatte. Zeigt sich Kavafis, wie er tatsächlich ist, oder wird ein Bild von ihm vermittelt, das in Übereinstimmung mit der Ideologie und Poetik der damaligen Zeit in der Zielkultur steht?

Nach Präsentation der anfänglichen Rezeptionsphase kommen erneut Auswahl Ausgaben in den Blick, die seit den 80er-Jahren publiziert wurden; diese rückten ein Kavafis-Bild ins Zentrum der Aufmerksamkeit, das tief von seiner Homosexualität geprägt wurde. Dabei wird der Schwerpunkt auf die Gedichte-Auswahl, die Übersetzungsweise wie auch auf die Rolle des Paratextes gelegt. Es wird danach gefragt, wie diese drei Faktoren das Image von Kavafis als *queer* Dichter verfestigten bzw. wie und zu welchem Zweck Kavafis' Lyrik durch Übersetzung manipuliert wurde.

127. Auf diese Weise erklärt sich die Tatsache, dass die beiden ersten Auswahl Ausgaben *Gedichte des Kavaphis aus dem Neugriechischen* und *Der Wein der Götter* nicht in Deutschland, sondern jeweils in Jerusalem und in den Niederlanden veröffentlicht wurden, wo sich die Übersetzer zur Zeit der Veröffentlichung aufhielten. Siehe: Konstantin Kavaphis: *Gedichte des Kavafis aus dem neugriechischen*. Übers. von W. Jablonski. Jerusalem: Edition Dr. Peter Franke, 1942 und Konstantin Kavafis: *Der Wein der Götter*. Übers. und Hg. von Wolfgang Cordan. Maastricht: Kentaur-Druck, 1947.

128. Wie Kambas zeigte, basierten die Kavafis-Übersetzungen bis zum Jahr 1953 auf einem „kooperativen Netzwerk“ von Georgianern. Helmut von den Steinen wie auch Walter Jablonski standen etwa in Korrespondenz mit Karl Wolfskehl über ihre Kavafis-Übersetzungen. (Kambas, „Athen und Ägypten“, S. 314). Es muss an dieser Stelle betont werden, dass Wolfskehl eine herausragende Stellung im George-Kreis innehatte. Vgl. Friedrich Voit: *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2005, S. 7. Wolfgang Cordan lernte seinerseits 1940 den Georgianer Wolfgang Frommel in dem holländischen Exil kennen. Diese Bekanntschaft mit Frommel wurde zum Auslöser einer „genaueren Beschäftigung mit Stefan George.“ Wolfgang Cordan: *Jahre der Freundschaft. Gedichte aus dem Exil*. Hg. von Karl-Hans Kluncker. Auflage 2. Amsterdam: Castrum Peregrini Presse, 1982 (Castrum Peregrini CLIII-CLIV), S. 20.

Und schließlich werden die Kavafis-Werkausgaben (fünf insgesamt) präsentiert, die von 1983 bis 2008 auf den Markt kamen. Dabei ist von besonderer Brisanz, was für Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede diese in ihrer Gestaltung aufweisen. Zentrale Frage bleibt auch hier, ob die verschiedenen Dimensionen des Kavafis-Werks gleich gewichtet wurden und überdies mit welcher Funktion diese von den Übersetzern versehen wurden.

2.1 *Gedichte des Kavaphis* von Walter Jablonski (1942)

Die erste dokumentierte Auswahlangabe aus dem Hauptwerk von Kavafis, *Gedichte des Kavaphis aus dem Neugriechischen*, datiert auf das Jahr 1942, wurde von Walter Jablonski in Jerusalem als Druck für Freunde in Umlauf gebracht.¹²⁹ Jablonski ermittelte aus seinem Exil fünfundvierzig Kavafis-Gedichte, die wie diejenigen in den folgenden Auswahlangaben von Wolfgang Cordan (1947) und Helmut von den Steinen (1953) ohne das griechische Original abgedruckt wurden. Zwölf unter den fünfundvierzig Gedichten weisen eine erotische Thematik aus und sind, wie Yourcenar treffend bemerkte, aus dem „Wechselspiel von Verheimlichung und Geständnissen, von literarischen Abschirmungen und Offenbarungen“ gespeist.¹³⁰ Aus einundzwanzig Gedichten ist eine historische oder fiktiv historische Situation als grundlegendes Themengebiet zu destillieren.¹³¹ An der Auswahl von Jablonski ist außerdem

129. Kambas: „Athen und Ägypten“, S. 290. Walter Jablonski wurde 1892 in Berlin als Sohn eines jüdischen Getreidehändlers geboren. 1934 wanderte er nach Italien aus, später nach Zypern (1938-1941), nach Israel (1941-1949) und nach England. Jablonski, der Augenarzt war, stand wie Wolfgang Cordan und Helmut von den Steinen dem George-Kreis nahe. Jablonski ist 1967 verstorben. (Voit, *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*, S. 135).

130. Marguerite Yourcenar: „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung.“ Aus dem Französischen von Hedda und Rolf Soellner. In: *Konstantinos Kavafis. Das Gesamtwerk. Griechisch und Deutsch*. Aus dem Griechischen übersetzt und herausgegeben von Robert Elsie. Mit einer Einführung von Marguerite Yourcenar. Zürich: Ammann, 1997, S. 5-49, hier S. 29. Bei den in der Ausgabe von Jablonski ausgewählten Gedichten „Grau“, „Nach den Rezepten alter hellenosyrischer Magier“ und „Auf dem Schiff“ (Kavafis, *Gedichte des Kavaphis* (1942), S. 6, 19 und 14 entsprechend) lässt sich zwar feststellen, dass die geliebte Person männlich ist, aber das Geschlecht der liebenden Person bzw. des lyrischen Ich bleibt im Dunkeln. Die Gedichte: „So viel beschaut“ und „Der Spiegel am Eingange“ thematisieren offenkundig die männliche Schönheit. (Kavafis, *Gedichte des Kavaphis* (1942), S. 15 und 25). Beachtenswert ist trotzdem, dass die Erinnerung an eine geliebte Person oder an die vergangene Lust und deren Verbindung zum Kunstwerk in allen hier vorkommenden erotischen Gedichten die stärkste Präsenz erhalten. Diese Verbindung zwischen erotischer Erinnerung und Kunst ist allerdings ein Hauptmerkmal der Liebeslyrik von Kavafis. Vgl. die Gedichte „Kehrte Zurück“ und „Eine Nacht“ in: Kavaphis, *Gedichte des Kavaphis* (1942), S. 11.

131. Die Aufteilung der Gedichte von Kavafis in historische, philosophische und erotische liegt einer Vereinfachung zugrunde, da diese drei Dimensionen in fast jedem Gedicht vorhanden sind. Nichtsdestotrotz kommt dieser Aufteilung eine methodisch-praktische Bedeutung zu; sie trägt zur Veranschaulichung der Gedichte-Auswahl bei und überdies zur Erläuterung der Rolle, die z.B. der Ideologie des Übersetzers oder / und des intendierten Publikums dabei zukommt. Diese Aufteilung geht zum Teil auf den Dichter selbst zurück, der sich in einem Selbstkommentar derart zu seiner Kunst äußerte: „Kavafis ist meiner Meinung nach ein ultramoderner Dichter, ein Dichter kommender Generationen. Außer dem historischen, psychologischen und philosophischen Wert seiner Dichtung [...]“ (Konstantin Kavafis: *Die Lüge ist nur gealterte Wahrheit. Notate, Prosa und Gedichte aus dem Nachlass*. Hg. und übers. von Asteris Kutulas. München und Wien: Carl Hanser, 1991, S. 7. Das Original in: K.P. Kavafis. *Ανέκδοτα Πεζά Κείμενα*. (Unveröffentlichte Prosa). Hg. von Michalis Pieris. Athen: Fexis, 1963, S. 83-85). Vgl. auch Savvidis, *Οι καθαφικές Εκδόσεις* (Die Herausgabe des Kavafis-Werks), S. 209. Über eine

eine ausgedrückte Präferenz für die vor dem Jahr 1918 verfassten Gedichte leicht ablesbar. Vierunddreißig Gedichte sind auf die Periode 1897-1918 zurückzuführen, während nur neun Gedichte auf die Jahre 1918-1933 zu datieren sind. An dieser Präferenz zeigt sich, dass Jablonski die nach 1921 verfassten Gedichte, die auf eine offene Thematisierung der Homosexualität hin ausgerichtet sind, vermied.¹³²

Die Übersetzung von Jablonski lieferte, im Gegensatz zu jener von H. von den Steinen und W. Cordan, keinerlei Hinweise dafür, dass sie im Banne der dichterischen Ausstrahlung von George stand.¹³³ Jablonski scherte sich nicht, im Unterschied zu H. von den Steinen, um lyrische Exaltationen und um die metrische Wiedergabe des Originals.¹³⁴ Im Vergleich zur Übersetzung von Cordan fand in der Übersetzung Jablonskis auch nicht so häufig ein gehobenes dichterisches Vokabular Eingang.¹³⁵

Gegenüber dem übersetzerischen Konzept von Cordan entrückte Jablonski kaum in verfremdende Übersetzung. Auch die Wiedergabe folgender Verse aus dem Gedicht „Auf dem Schiff“: „Απ’ τον Καιρό. Ειν’ όλ’ αυτά τα πράγματα πολύ παληά – / το σκίτσο, και το πλοίο, και το απόγευμα“ mit: „Von Kairo hier; es sind dies alles alte Dinge – / Die Skizze, und das Schiff, und jener Nachmittag“,¹³⁶ ist nicht mit einer markanten lexikalischen Verfremdung bzw. mit einer laut Bohnenkamp „phänotypischen Hybridisierung auf der lexikalischen Ebene“ gleichzusetzen.¹³⁷ Jablonski erkannte die zentrale Stellung des Wortes „καιρός“ im Gedicht

weitere Teilung der historischen Gedichte von Kavafis in pseudohistorisch, scheinhistorisch und rein historisch siehe: K.P. Kavafis: *Τα Ποιήματα Α' (1897-1918) (Die Gedichte. I.)*. Hg. von G.P. Savvidis. Auflage 9. Athen: Ikaros, 2004, S. 17 und Michalis Pieris: „Καβάφης και Ιστορία. Θέματα Ορολογίας“ („Kavafis und Geschichte. Begriffserklärung“). In: *Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης. (Protokoll des dritten dichterischen Symposiums)*. Gnosi, 1984, S. 373-388, vor allem S. 378-385.

132. G.P. Savvidis stellte fest, dass Kavafis vor 1922 keine erotischen Gedichte verfasst hatte, in denen das Genus der geliebten Person ausdrücklich zur Sprache kommt. Das erste Gedicht, in dem das Objekt der Liebe deutlich als männlich identifiziert werden kann, ist laut Savvidis das Gedicht „In einem alten Buch“ (1922). G.P. Savvidis: *Βασικά θέματα της Ποίησης του Καβάφη (Die Hauptthemen der Dichtung von Kavafis)*. Athen: Ikaros, 1993, S. 54.

133. Siehe Kapitel 2.2 und 2.2.1.

134. Wenn man von der Übersetzung des Gedichtes „Die Stadt“ absieht, wurde das Reimschema in der Übersetzung von Jablonski nicht reproduziert. Vgl. die gereimte Übersetzung des Gedichtes: „Die Stadt“ in: Kavafis, *Gedichte des Kavaphis* (1942), S. 5 und die ungereimten Übersetzungen der Gedichte: „Das Grab des Grammatikers Lysias“, „In der Kirche“, „Am Landeplatz“ und „Begierden“ in: Kavafis, *Gedichte des Kavaphis* (1942), S. 8, 10, 13 und 24.

135. Wörter wie z.B. „immerdar“, „Mime“ anstatt „Schauspieler“, „Nachen“ anstatt „Boot“, „jetzo“ anstatt „jetzt“ sind in der Übersetzung von Jablonski im Gegensatz zu Cordan nur selten beheimatet.

136. Vgl. K.P. Kavafis: *Τα Ποιήματα. Β' (1919-1933) (Die Gedichte. II.)*. Hg. von G.P. Savvidis. Auflage 9. Athen: Ikaros, 2004, S. 17 und Kavafis, *Gedichte des Kavaphis* (1942), S. 14.

137. Anne Bohnenkamp: „Hybrid‘ statt ‚verfremdend‘? Überlegungen zu einem Topos der Übersetzungstheorie.“ In: *Linguistik in der Übersetzungswissenschaft*. Hg. von Peter Colliander. Tübingen: Groos, 2004, S. 9-26, hier S. 24-25.

nicht an – dieses ist entgegen der Sprachregel des Griechischen großgeschrieben (Καίρος), sondern er missverstand das Original und verwechselte das Wort „καίρος“ mit der Stadt „Κάιρο“ („Kairo“).¹³⁸ Für einen Übersetzungsfehler spricht nicht zuletzt die Wiedergabe des zehnten Verses des Gedichts: „τώρα που η ψυχή μου τον ανακαλεί, απ’ τον Καίρο“ mit „Jetzt da die seele ihn zurückruft, hier von Kairo“.

Jablonski, der sich der Erstveröffentlichung der Kavafis-Gedichte 1935 in Alexandria bediente,¹³⁹ ließ die typographische Gestalt einiger Gedichte in seiner Übersetzung unberücksichtigt;¹⁴⁰ zudem übernahm Jablonski antike Zitate, die etwa den Gedichten „König Demetrios“ und „Treulosigkeit“ vorangestellt wurden, auch nicht in der Übersetzung.¹⁴¹ Bis auf zwei kurze Kommentare zu den Gedichten „Manuel der Komnene“ und „Nun wohl, o König von Sparte“ enthält der schlicht ausgestattete Auswahlband von Jablonski keinerlei Erläuterungen zu den Gedichten.¹⁴²

2.1.1 Briefwechsel zwischen K. Wolfskehl und W. Jablonski

Anhand des Briefwechsels von Karl Wolfskehl mit W. Jablonski, H. von den Steinen aber auch mit Robert Boehringer und Edgar Salin verfestigt sich der Eindruck,¹⁴³ dass die Kavafis-Übersetzungen auf Anstrengungen des George-Kreises rückführbar sind. Dabei stößt man auf Antagonismen bzw. auf Reibungen, wie das aus dem Briefwechsel zwischen Wolfskehl und Jablonski ersichtlich wird.¹⁴⁴ Im Jahr 1941 bewertete Wolfskehl die Kavafis-Übersetzungen

138. Das Wort „Kairos“, hergeleitet aus dem Altgriechischen, gehört allerdings auch der deutschen Sprache an. Das Wort hat seine ursprüngliche Bedeutung – günstiger Zeitpunkt, der für etwas entscheidende günstige Augenblick – bewahrt.

139. Konstantin Kavafis: *Ta Ποιήματα (Die Gedichte)*. Hg. von A. und R. Sengopoulos. Alexandria 1935.

140. Ein charakteristisches Beispiel dafür bietet die Wiedergabe des Gedichts „Grau“. Siehe: Kavafis, *Gedichte des Kavaphis* (1942), S. 6. Ähnlich ergeht es bei der Wiedergabe der Gedichte: „Der Hebräer“, „Er Schwört“, „Orofernes“ und „Seit Neun“, in denen die typographische Gestalt des Originals nicht vollständig zurückgegeben wurde. Bei den Gedichten: „Imenos“ und „So viel beschaut“ sind in der Übersetzung die Auslassungszeichen nicht beibehalten. Vermutlich ist die Nachlässigkeit von Jablonski auf Platzspargründe zurückzuführen. Dem Kriterium der „besten Raumausnutzung“ folgte allerdings die Einordnung der Gedichte, denn es fällt auf, dass Gedichte, die eine ähnliche Thematik aufweisen, wie z.B. die erotischen Gedichte, zusammengestellt wurden. Vgl. Kavafis, *Gedichte des Kavaphis* (1942), S. 11; auf dieser Seite (11) finden sich folgende erotische Gedichte: „Kehrte Zurück“, „Vor langer Zeit“ und „Eine Nacht“. Für die Verfolgung der „ursprünglichen Reihenfolge“ des Gedankengutes des Dichters wies Jablonski in einer kurzen Notiz auf die in Alexandria 1935 erschienene Kavafis-Ausgabe hin.

141. Vgl. Kavafis, *Gedichte des Kavaphis* (1942), S. 7 und 21.

142. Kavafis, *Gedichte des Kavaphis* (1942)“, S. 12 und 19.

143. Robert Boehringer (1884-1974) war Lyriker und Publizist. 1959 gründete er die Stefan George Stiftung und das Stefan George Archiv. Boehringer setzte sich sehr intensiv mit George auseinander. Edgar Salin (1892-1974), der Wirtschaftswissenschaftler war, pflegte mit George und dem George-Kreis enge Kontakte.

144. Vgl. die Briefe von Karl Wolfskehl aus Neuseeland an Walter Jablonski und Helmut von den Steinen in: Karl Wolfskehl: *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland. 1938-1948*. Hg. von Margot Ruben. Heidelberg und Darmstadt: Lambert Schneider, 1959.

von Jablonski noch durchaus positiv. In einem Brief nach Nikosia (06.01.1941) schrieb Wolfskehl an Jablonski folgendes: „[...] Ihre, wie mir scheint, vortreffliche Übersetzung der so bannend wahren Versen des Kavaphis war mir [...] ein liebstes Geschenk.“¹⁴⁵ In weiteren Briefen an Jablonski im gleichen Jahr (1941) wurden die Übersetzungsproben aus Kavafis' Werk gewürdigt. So schrieb Wolfskehl am 14.06.1941 an Jablonski:

Für die Übersetzungsproben aus Kavaphis dank ich Ihnen sehr. Sie sind mit Liebe entstanden, und geben in jedem Falle eine Ahnung von der wunderbaren Gefühlsbewegung dieser mit allen süßen und zarten Müdigkeiten der Spätantike aufgenährten Seele.¹⁴⁶

Zugleich aber begann sich ein leiser Hauch Kritik dem Lob beizumischen: „Manchmal scheint mir die übertragene Sprache zu allgemein in den Wendungen, sodass man erst, durch den Wortlaut hindurchhorchend, das eigentliche Wellenspiel vernimmt.“¹⁴⁷ Diese Kritik nahm im nächsten Jahr (1942) eine ausdrücklichere Gestalt an. In einem Brief, datiert im November 1942, verwies Wolfskehl in freundschaftlichem Ton auf drei wesentliche Defizite in der Kavafis-Übersetzung von Jablonski.¹⁴⁸ Die „geglättete und uniforme“ Sprache von Jablonski versagte, laut Wolfskehl, die lexikalische „Kontamination“ der verschiedenen Sprachniveaus des Originals ins Deutsche bildlich darzustellen.¹⁴⁹ Des Weiteren ist es Jablonski nicht immer gelungen, den Rhythmus des Originals ins Deutsche „nachzubilden“.¹⁵⁰ Ferner empfand es Wolfskehl als negative Überraschung, dass Jablonski auf die wortgetreue Wiedergabe einiger Gedichte, wie z.B. „Thermopylen“ oder „Die Schritte“ verzichtete.¹⁵¹

145. Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland*, S. 81.

146. Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland*, S. 94. Besonders bei den längeren Kavafis-Gedichten, wie etwa bei „Ithaka“ ist die Wiedergabe von Jablonski, Wolfskehls Urteil nach, sehr gelungen und dergestalt „von der besonderen Wirklichkeit des Urbildes“ erfüllt, so dass sie „wahrhaft wie dessen Erneuerung wirkt [...]“. Die Übersetzungsproben von Jablonski nährten bei Wolfskehl nicht zuletzt den Eindruck, in den dichterischen Kern von Kavafis eingedrungen zu haben. Vgl. „Im ganzen Geheimnis des Kavaphis als wie in einer opalenen Grotte sich auszukennen, welch wundervolles Ziel! Und wer wäre dazu berufener wie Ihr im östlichen Mittelmeer! [...]“. (Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland*, S. 94-95).

147. Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland*, S. 126.

148. Vgl.: „Ich verhoffe, Sie vernehmen meine Einhalte und Bedenken, und spüren, dass sie freundschaftlichen Sinns und warmer Teilnahme Ihnen zugetragen sind [...]“. (Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland*, S. 126-127). Jablonski vernahm die Einhalte und Bedenken von Wolfskehl nicht besonders freundschaftlich. In einem langen Brief an Wolfskehl ging Jablonski Wolfskehls Kritik sehr detailliert nach. (Vgl. Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland*, S. 153-154 und Voit, *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*, S. 407). Die auf Grund der Kritik von Wolfskehl an Jablonski abgekühlte Beziehung zwischen beiden Männern wurde erst mit einem Brief von Wolfskehl an Jablonski (16.2.44) wieder belebt. Siehe: Voit, *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*, S. 698.

149. Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland*, S. 127.

150. Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland*, S. 127.

151. Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland*, S. 127. Dabei bleibt die Frage offen, ob Wolfskehl, der Altgermanistik, Archäologie und Religionsgeschichte studierte und aus verschiedenen Sprachen (französisch, englisch, italienisch, hebräisch, lateinisch) ins Deutsche übersetzte, auch des Neugriechischen mächtig war.

Man fragt sich an dieser Stelle, wie sich diese 1942 vollführte Wende erklären lässt.¹⁵² Das in Tadel verwandelte Lob hing, wie Friedrich Voit ausführte, mit dem Engagement von Wolfskehl für die Herausgabe der von Helmut von den Steinen abgefertigten „meisterhaften“ Kavafis-Übersetzung zusammen.¹⁵³ Voit legte nahe, dass:

hinter dem Wunsch, von den Steinens Nachdichtung möglichst bald gedruckt zu sehen, stand zudem die Befürchtung, daß ein anderer zuvorkommen könnte. Ein weiterer seiner Freunde, Walter Jablonski, hatte sich nämlich ebenfalls darangemacht, Gedichte von Kavafis ins Deutsche zu übertragen.¹⁵⁴

Wolfskehls Desiderat, Jablonski davon abzuhalten, als erster bzw. vor Helmut von den Steinen seinen Kavafis an die Öffentlichkeit zu bringen, kam nicht in Erfüllung. Von den Steinens Auswahlangabe, wie es weiter zu zeigen ist, erschien 1953 – elf Jahre nach der Herausgabe des Bandes von Jablonski und fünf Jahre nach der Publikation des Bandes von W. Cordan.

2.1.2 Kavafis: ein sonderbar fesselndes mixtum Compositum

Angesichts der Tatsache, dass die Beziehung zwischen Jablonski und Wolfskehl zum Zeitpunkt der Herausgabe des Bandes *Gedichte des Kavaphis* von Problemen nicht entbunden war, konnte weder Wolfskehl noch ein anderer Georgianer als Beglaubigungsinstanz zurate gezogen werden. Auf diese Weise wurden die Wichtigkeit von Kavafis und das Gelungene der

152. Wolfskehl schrieb zwar noch im Sommer 1941 (26.06.1941) an Robert Boehringer nach Genf, dass Kavafis eine „Entdeckung des Athenischen Steinens“ sei. Er blieb jedoch zugleich bei der positiven Aufnahme der Übertragungen von Jablonski. Davon legt folgende Stelle Zeugnis ab: „Die beiden Brüder aus Cyprus melden sich immer wieder in ihrer warmen und so schön aufs Geistige gestellten Wesensart. Kürzlich schickte der ältere sehr angenehm gelungene Übertragungen jenes wirklich wundersamen, und in jeder Beziehung aufs lieblichste alexandrinischen Dichter Kavaphis [...]“. (Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland*, S. 99).

153. Wolfskehl bezeichnete in einem Brief an Edgar Salin (07.11.1942) die Übersetzung von H. von den Steinen als „meisterhafte“ und „endgültige Grundlage“. (Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland*, S. 128). Einem Brief an Helmut von den Steinen vom 10.11.1942 schrieb Wolfskehl seine unbegrenzte Bewunderung ein: „Just in the days before the arrival of your letter I renewed my studies of your excellent translations of Kavaphi [...] As far as I am able to judge till now, your translation gives and reflects the melody, and likewise the imagination of these verses perfectly“. (Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland*, S. 129).

154. Voit, *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*, S. 406. Vgl. hier den am 07.11.1942 verfassten Brief Wolfskehls an Salin. Darin vertrat Wolfskehl den Standpunkt, dass auch Salin sich für die Herausgabe des deutschen Kavafis in der meisterhaften Übertragung von H. von den Steinen einsetzen sollte. (Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland*, S. 128). Wolfskehl hatte ursprünglich vor, wie aus dem oben erwähnten Brief an Salin hervorgeht, die Einleitung für diese erste Kavafis-Übersetzung beizusteuern. Vgl. „Die Einleitung, falls aus dem Projekt, wie ich sehr verhoffe, was wird, mach ich. Ich wüsste nicht wer sonst“. (Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland*, S. 129). Aus einem undatierten Brief Wolfskehls an Helmut von den Steinen, geschrieben nach September 1943 und vor Mai 1946, ist herzuweisen, dass Wolfskehl von diesem Vorhaben zurücktrat. Diese Entscheidung Wolfskehls musste H. v. den Steinen tief getroffen haben. In einem Brief an H. von den Steinen bemühte sich Wolfskehl wie folgt um eine Entschuldigung: „Wie können Sie aus meiner Ablehnung, den Kavaphis einzuführen, eine Ablehnung, die ich wahrheitsgetreu mit der Fülle eigener Arbeit begründe, irgendwas wie Abkehr, Richtungswechsel oder was weiss ich erblicken! Sie kennen meinen Erkenntnisgrundsatz: niemals die Dinge von ihrer Stelle rücken [...]“. (Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland*, S. 264).

Übersetzung von Jablonski mittels eines Briefes des deutschen Nobelpreisträgers Thomas Mann an den Übersetzer bestätigt. Dieser Brief veranschaulichte einerseits, dass Thomas Mann die Übersetzung von Jablonski mit Herz und Seele autorisierte, wie folgende Stellen aus dem Brief nahelegen:¹⁵⁵

Sie haben mir ein sehr schönes, interessantes, neuartiges Geschenk gemacht mit Ihren Übersetzungen von Gedichten des Kavaphis. Die alte deutsche Lust am Vermitteln des Charakteristisch-Fremden bewährt sich in Ihrer Arbeit, die mir das Atmosphärische dieser Poesie recht treu zu bewahren scheint [...] Bemerkenswerte lyrische Arbeit wird in Jerusalem geleistet.¹⁵⁶

Im gleichen Brief begab sich Thomas Mann andererseits an eine Kavafis' Charakterisierung, die von späteren Kavafis' Übersetzern, von H. von den Steinen bis hin zu W. Josing, als irreführend betrachtet wurde. T. Mann erblickte in Kavafis:

Ein sonderbar fesselndes mixtum compositum von Menschentum ist das, dieser türkisch-ägyptische Dichter mit seiner spät-griechisch-orientalischen Tradition und Erfahrung, der es nicht an modern dekadenten Einschlägen und Verbindungen mit unserem eigenen Erleben fehlt.¹⁵⁷

Genau diese Stelle, die Kavafis' Erfahrung in die Mentalität der Zielkultur enger rückte, rief die Reaktion von H. von den Steinen und Josing hervor. In seiner 1953 erschienenen Auswahlausgabe *Gedichte des Konstantin Kavafis* brachte von den Steinen seine Kritik folgenderweise auf den Punkt, ohne sich jedoch an eine namentliche Erwähnung von Mann oder Jablonski heranzuwagen.

Aber diese Lebensgewalt mit ihren Untergründen und Qualen darf nicht als psychologische Gegebenheit persönlich oder sozial fixiert werden, so daß sich das grobe Mißverständnis von einem „dekadenten“ oder „orientalischen“ Dichter interessanter oder abstoßender Seelenzustände ergibt.¹⁵⁸

Von den Steinen wehrte sich an dieser Stelle gegen eine Wahrnehmung von Kavafis als orientalischer und dekadenter Dichter. Die Attribute „orientalisch“ und „dekadent“, die auch im Brief von Thomas Mann vorkommen, entpuppten sich nun bei von den Steinen als Fehlinterpretation; zudem suchte H. von den Steinen in seiner Suhrkamp-Ausgabe nach einem diskreten Weg, um Kavafis von dem 1953 nicht einwandfreien Leumund des Homosexuellen

155. Die Gedichte „In Erwartung der Barbaren“, „Ithaka“ und „Thermopylen“, die Thomas Mann zutiefst beeindruckten, gehören zu den am ausführlichsten behandelten und am häufigsten anthologisierten Kavafis-Gedichten.

156. Kavafis, *Gedichte des Kavaphis* (1942), S. 3.

157. Kavafis, *Gedichte des Kavaphis* (1942), S. 3.

158. Konstantin Kavafis: *Gedichte des Konstantin Kavafis*. Aus dem Neugriechischen übertragen und herausgegeben von Helmut von den Steinen. Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1953, S. 131.

„interessanter oder abstoßender Seelenzustände“ zu befreien. Die Kavafis-Charakterisierung als „türkisch-ägyptischer Dichter“ wurde nicht zuletzt im Nachwort von H. von den Steinen widerlegt, denn Kavafis' Verbundenheit mit der griechischen (Spät)Antike und dessen Indifferenz gegenüber dem zeitgenössischen Ägypten markierten die Eckpunkte der Annäherung von H. von den Steinen.¹⁵⁹

Wolfgang Josing lag es ebenfalls fern, Kavafis eine dekadente Existenz anzudichten. Wie Josing in seinem Nachwort zur Ausgabe *Brichst du auf gen Ithaka* darlegte, kann der Begriff Dekadenz am Beispiel von Kavafis nicht gewinnbringend eingesetzt werden. Historische und fiktive Figuren finden zwar „an Bruchstellen ihrer individuellen Menschengeschichte und an Bruchstellen der (griechischen) Menschengeschichte“ in die Gedichte Eingang. Kavafis fehlt aber die „dekadente Larmoyanz“ komplett. In dieser Hinsicht erscheint die Charakterisierung von Kavafis als dekadenter Dichter durchaus unzutreffend.¹⁶⁰ Am Kavafis' Beispiel hat man es eher mit einem Dichter zu tun, der

mit nur gelegentlich durchbrochenem Pessimismus seine Interpretation des Menschheitsschicksals als eines Perpetuums ständigen Scheiterns gibt. Doch geht ihm in dieser Einsicht die etwaig „dekadente“ Larmoyanz völlig ab; er zeigt hingegen eine von melancholischer Ironie überdeckte Verwundung, beschwört dabei Standhaftigkeit im Bewußtsein des Scheiterns.¹⁶¹

Anhand der bisherigen Darlegung wird ersichtlich, dass die Kavafis' Übersetzer in ihre Vor- und Nachworte Rückblicke über das bereits vermittelte Bild des Dichters einschließen; diese Rückblicke nehmen, wie es weiter unten zu zeigen ist, mal lobende mal ablehnende Töne an und wurden zum Bestandteil der Kavafis-Rezeption.

2.2 *Der Wein der Götter* von Wolfgang Cordan

Wolfgang Cordan (bürgerlicher Name: Heinz Heinrich Wolfgang Horn) wurde am 3. Juni 1909 in Berlin geboren und ist am 31. Januar 1966 in Guatemala verstorben. Cordan entfaltete ein

159. Bereits auf der ersten Seite seines Nachwortes bemerkte von den Steinen, dass Kavafis „zur arabischen Welt Ägyptens [...] außer daß sein alter Diener ihr angehörte, keinerlei Beziehung“ hatte. Vgl. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 129. Auf die Abwesenheit „jeglichen orientalischen oder selbst levantinischen Kolorits“ verwies auch die Französin Marguerite Yourcenar in ihrer Ende der 30er-Jahre verfassten Einführung ins Werk des Dichters. (Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 10).

160. Vgl. Konstantinos Kavafis: *Brichst du auf gen Ithaka. Sämtliche Gedichte*. Übers. von Wolfgang Josing und Doris Gundert, mit Anmerkungen und einem Nachwort. Köln: Romiosini, 1983, S. 261. Für eine tief gehende Behandlung des Verhältnisses von Kavafis zur Dekadenz siehe Gregori Jusdanis: *The Poetics of Cavafy. Textuality, Eroticism, History*. Princeton und New Jersey: Princeton University Press, 1987, vor allem die Seiten 33-37 sowie die 2013 erschienene Studie von Lena Arampatzidou: *Το Διακείμενο του Αισθητισμού στην Ποιητική του Κ.Π. Καβάφη*. (Der Intertext des Ästhetizismus in der Poetik von Kavafis). Athen: Ekdotikos Oikos Adelfon Kuriakidi, 2013.

161. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 261.

weites Spektrum an literarischen, philologischen und politischen Aktivitäten. Bei Cordan koexistieren Kommunismus, aktive Resistenz gegen die Nazis und eine gründliche Beschäftigung mit der Dichtung von Stefan George wie auch mit dem kulturellen Erbe des Mittelmeers und der Maya.¹⁶²

Anfang der 30er-Jahre verließ Cordan Deutschland und siedelte kurz nach Paris über. Der Hauptgrund dafür lag wohl daran, Kontakte mit dem links-intellektuellen Modernismus und dem Surrealismus aufzunehmen. Gegen Ende 1933 zog Cordan nach Holland um. Die Gründe für diesen Wohnortwechsel sind noch nicht eindeutig festgelegt. Man vermutet, dass „die surrealistisch-sozialistische Internationale für ihn eine Aufgabe und damit ein Einkommen in den Niederlanden gefunden hatte.“¹⁶³ Im Juli 1939 gründete Cordan zusammen mit den Lyrikern Gerard den Brabander, Jac. van Hattum und Ed. Hoornik die internationale, mehrsprachige literarische Zeitschrift *Centaure*, deren Zirkulation im Oktober 1939 eingestellt werden musste, da sich ein „literarischer Internationalismus“ in den Zeiten unmittelbar vor dem 2. Weltkrieg nicht behaupten konnte.¹⁶⁴ 1941 rief Cordan die bibliophile Reihe des Kentaure-Druckes ins Leben, in der zehn Titel zwischen 1941 und 1947 vorlagen. Der letzte Titel der Reihe umfasste die Herausgabe der Kavafis-Gedichte (*Der Wein der Götter*), die in einer Höhe von 80 Exemplaren aufgelegt wurden.¹⁶⁵

Nach dem Krieg hielt sich Cordan zwischen 1948 und 1952 im Mittelmeerraum auf; dieser Aufenthalt avancierte bei ihm zu einer „Herausarbeitung der Antike als einer landschaftlichen, menschlichen und künstlerischen Wirklichkeit in der Gegenwart der frühen fünfziger Jahre.“¹⁶⁶ Diese Mittelmeer-Erfahrungen wurden eindringlich in seinem Prosawerk dokumentiert.¹⁶⁷ Cordan verfasste zudem Gedichte, die sich Gestalten des altgriechischen Mythos, wie z.B. Helena, Cassandra zum Thema machten.¹⁶⁸ Cordan kam bei seiner Annäherung an die Antike von der aktuellen Wirklichkeit nicht ab. Als er in Griechenland war, besuchte er nicht nur die

162. Eine Zäsur im Werk von Cordan markierte, wie bereits angemerkt, die Bekanntschaft mit dem Georgianer Wolfgang Frommel im Jahr 1940. Der Einfluss von George auf Cordan verfestigte sich nicht zuletzt in der Übersetzung der Kavafis-Gedichte, wie es in diesem Kapitel zu zeigen ist.

163. Cordan, *Jahre der Freundschaft*, S. 10.

164. Cordan, *Jahre der Freundschaft*, S. 12-13.

165. Cordan, *Jahre der Freundschaft*, S. 141-142.

166. Cordan, *Jahre der Freundschaft*, S. 29.

167. Vgl. die Werke: *Julian der Erleuchtete* (1950) *Medea oder das Grenzenlose* (1951), *Tage mit Antonio* (1954) in dem Werkverzeichnis von Cordan (Cordan, *Jahre der Freundschaft*, S. 141-145). Siehe in demselben Werkverzeichnis die Publikation *Das Mittelmeer* aus dem Jahr 1953, die mit 104 Bildern hauptsächlich aus Griechenland und Süditalien bestückt ist.

168. Vgl. Cordan, *Jahre der Freundschaft*, S. 102, 108, 109.

Gedenkorte Delphi, Delos, Mykene, Olympia oder die Inseln Santorin und Kreta, sondern auch die KZ-Insel Makronisos, wo Cordan den inhaftierten linken Dichter Themis Kornaros traf und von seinem schweren Leid in der europäischen Presse bezeugte.¹⁶⁹

1953 brach Cordan im Auftrag des Diederichs Verlags und der Büchergilde Gutenberg gen Mexiko auf. Cordan eignete sich die Dialekte der Indios und ihre Denk- und Lebensweise an. Sich selbst bezeichnete Cordan als „der Schliemann Mexikos“, obwohl er von der offiziellen Amerikanistik niemals anerkannt wurde; die Jahre, die Cordan in Mexiko verbrachte, sah er als „wichtigste sogar als die glücklichste Phase“ seines Lebens an.¹⁷⁰ Cordan starb an einem Herzanfall, obwohl „über das Ende [...] wie über manches im Verlauf dieser Vita, zur Zeit keine völlige Klarheit“ besteht.¹⁷¹

Die Auswahlgabe von Wolfgang Cordan *Der Wein der Götter*, die, wie bereits angemerkt, 1947 als zehnter Kentaur-Druck erschien,¹⁷² umfasste vierundzwanzig Gedichte aus Kavafis' Hauptwerk und gab sich wie der Auswahlband von Jablonski als eine für Freunde gedachte Ausgabe zu erkennen.¹⁷³ Die Gedichte-Auswahl von Cordan ist der Selektion von Jablonski in zweierlei Hinsicht ähnlich. Zum einen sind die meisten Gedichte, einundzwanzig gegen drei, auch bei Cordan auf die Periode 1897-1918 zurückzuführen. Zum anderen kommt diese Auswahl kaum über Gedichte hinaus, die unverhüllt homoerotisch gefärbt sind, bzw. Gedichte, die bei einem konservativen Leser Ende der 40er-Jahre Unbehagen hätten auslösen können.¹⁷⁴

169. Cordan, *Jahre der Freundschaft*, S. 29.

170. Cordan, *Jahre der Freundschaft*, S. 36-37.

171. Cordan, *Jahre der Freundschaft*, S. 37.

172. Der Titel der Ausgabe *Der Wein der Götter* lässt sich mit dem Gedicht „Ich ging“ in Verbindung bringen. „Nicht ward ich umstickt. Ganz entzog ich mich und ging hin / zu genießen / den halbvollzogenen / Halb in meinem haupte sich jagend. / Hin ging ich in die leuchtende nacht. / Und trank ich vom mächtigen wein gleichwie / Wohl trinken die männlichen wagen der lust.“ (Kavafis, *Der Wein der Götter*, S. 20). In diesem Gedicht bejaht ein lyrisches Ich das von ihm befolgte hedonistische Leben. Dabei bedient es sich einer Metapher – der Weingenuss steht hier als Metapher für die (homo)sexuelle Erlebnisse / Genüsse. Es ist zu vermuten, dass das Gedicht „Ich ging“ sowie der Titel der Ausgabe von Cordan auf eine Verklärung bzw. Vergeistigung der Homosexualität hinausläuft. Sowohl Cordan als auch Helmut von den Steinen gaben sich Mühe, die Schlüssel-Phrase „οι ανδρείοι της ηδονής“ („die tapferen der Lust“) in doppelter Hinsicht – wörtlich und etymologisch – ins Deutsche zu vermitteln. Vgl. hier die Übertragung von den Steinen: „Und ich trank von starken Weinen, gleich wie / Trinken die Mannesmutigen der Lust“ (Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 36). Das zum Substantiv gewordene Adjektiv „ανδρείος“ ist von „ανήρ“ („Mann“) abgeleitet und bedeutet „tapfer“ oder „mutig“. Es ist unschwer zu folgern, dass die „männlichen wagen der lust“ unter der Anhängerschaft von George und Kavafis an eine philosophisch-dichterisch verklärte Form der Homosexualität gekoppelt sind.

173. Vgl. Kambas, „Athen und Ägypten“, S. 290. Siehe auch den Kolophon zur Ausgabe *Der Wein der Götter*. Darin erfährt man, dass die Wiedergabe der Gedichte aus dem Nachlass Kavafis' erstellt, von J.W. Veltman in Maastricht gesetzt und auf handgeschöpftes van Gelderpapier in einer Auflagehöhe von 80 Exemplaren abgezogen wurde.

174. Vgl. Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 26.

Cordan sowie auch Jablonski brachte in seinen Auswahlband alleinig Gedichte ein, die die Verbindung zwischen erotischem Erinnern und Dichtkunst zutage treten lassen.¹⁷⁵

Cordan, der wie von den Steinen und Jablonski auch dem George-Kreis zugehörte, akkreditierte nun das poetische Genie von Kavafis mittels zweier Instanzen. Zum einen durch Kavafis' Verbindung zur griechischen Antike. Cordan begründete seine Bewunderung für Kavafis mit dem Argument, dass Kavafis die antike Welt in seinem Werk wieder zu neuem Leben rief: „Es gibt mehrere gründe Kavafis zu den Meistern zu zählen / der tiefste ist wohl dieser: wie die götter seiner ahnen in ihm zu wirklichem neuen leben erwachen [...].“¹⁷⁶ Zudem verwandeln sich diese „gestalten der erlauchten Alten“ unter der Hand Kavafis' in „[...] zeitlos-sinngebende bilder.“¹⁷⁷ Zum anderen mithilfe des Bezugs auf Stefan George; Georges Präsenz als Beglaubigungsinstanz ging weit über die Bezeichnung von Kavafis, analog zu George, als „Meister“ hinaus, um sich in der Übersetzung von Cordan mit aller Deutlichkeit zu zeigen. Druckgrafische Stilisierung, Interpunktion und Vokabular bei Cordan versetzen den Leser sehr tief in Georges Dichtkunst hinein.¹⁷⁸

2.2.1 Cordans übersetzerisches Prinzip ist das Dienen zweier Herren

In seinem Hinweis legte Cordan dar, dass sich seine Übersetzung von den bereits gefertigten, aber zum Teil unveröffentlichten Übersetzungen von H. von den Steinen und G.N. Blanken - die besten laut Cordan europäischen Kavafis-Kenner - dadurch unterscheidet, dass sie „bis zur harte der eigenwilligen diktation unseres dichters gefolgt ist.“¹⁷⁹ Damit wurde allerdings die halbe Wahrheit gesagt, denn Cordan diene „zweier Herren“, wie es am Beispiel des Gedichtes „Jonisch“ vollends evident wird; auf der einen Seite dem Ausgangstext, dessen Wortstellung und Wortklasse Cordan auf dem Fuße folgte und auf der anderen Seite dem „Meister“ Stefan George. Das Schriftbild und die Interpunktion von Cordan sind auf die Poetik von George hin

175. Vgl. dazu die Gedichte: „So unverwandt sah ich auf sie“, „ich ging“, „Wannen sie aufsteigen“, „Legte ich in die Kunst“, „Im Monde Athyr“, „Ein Gott unter ihnen“, „In einer Stadt der Osroene“ in der Übersetzung von Cordan. (Kavafis, *Der Wein der Götter*, S. 19, 20, 23, 18, 23, 24).

176. Kavafis, *Der Wein der Götter*, Hinweis (ohne Seitenangabe).

177. Kavafis, *Der Wein der Götter*, Hinweis (ohne Seitenangabe). Das gleiche Argument wiederholte sich in der 1953 herausgebrachten Ausgabe *Gedichte des Kavafis* von H. von den Steinen. (Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 131).

178. Der Einfluss von George auf Wolfgang Cordan wurde u.a. in einem Eintrag aus Cordans Diarien (6.11.1944) festgelegt: Vgl. „[...] Einer der allerersten Eindrücke meiner Jugend war die Lektüre des 'Algabal'. Ich sehe mich noch im Bett meiner Pension in Dessau mit dem Buch in fiebernden Händen und fühle noch die Augenblicke unaussprechlich süßen Genusses. Ohne mich weiter viel mit George zu beschäftigen blieb er mir ein lebender Mythos eine beständige Mahnung [...].“ (Cordan, *Jahre der Freundschaft*, S. 33).

179. Kavafis, *Der Wein der Götter*, Hinweis (ohne Seitenangabe).

ausgerichtet.¹⁸⁰ Ihm zu Ehre scheint diese Ausgabe gewesen zu sein, die von Kambas treffend als eine Übertragung „gearbeitet à la George“ charakterisiert wurde.¹⁸¹

Ιωνικόν¹⁸²

Γιατί τα σπάσαμε τ' αγάλματά των,
γιατί τους διώξαμεν απ' τους ναούς των,
διόλου δεν πέθαναν γι' αυτό οι θεοί.
Ω γη της Ιωνίας, σένα αγαπούν ακόμη,
σένα η ψυχές των ενθυμούνται ακόμη.
Σαν ξημερώνει επάνω σου πρῶτ' αυγουστιάτικο
την ατμοσφαίρα σου περνά σφρίγος απ' την ζωήν των·
και κάποτ' αιθερία εφηβική μορφή,
αόριστη, με διάβα γρήγορο,
επάνω από τους λόφους σου περνά.

Ionisch¹⁸³

Weil wir zerschlugen die weihebilder·ihre·
Weil wir verjagten sie aus den tempeln·
ihren·
Nicht starben an diesem die götter.
O erde Ioniens! dich lieben sie immerdar
Deiner die seelen·ihre·gedenken sie
immerdar
Wann aufsteigt über dir morgenlicht
augustisches·
Naht dir im dampfkreis ein hauch ihres
lebens,
Und wohlauch schmale jünglingsgestalt
Traumhaft·in schnellem vorbeigang·
Droben über die hügel dir hingeht.

Hier entlarvte sich die Übersetzungsmaxime, der auch Stefan George in seiner Übertragung Shakespeares *Sonette* nachging; diese baut auf die Serialisierung bzw. auf die Reihenfolge der Elemente des Originals auf, da „alle wichtigen Wörter des Originals – möglichst unter Beibehaltung ihrer Position (besonders am Versanfang und -ende)“ wiedergegeben werden.¹⁸⁴ Dies ist Cordan bis auf zwei Verse (den siebten und den vorletzten) gelungen. Die Beibehaltung der Elemente des Originals ist, wie die Einleitungsverse des Gedichtes veranschaulichen, an ein verfremdendes Übersetzen gekoppelt: „Weil wir zerschlugen die weihbilder· ihre·/ Weil wir zerschlugen sie aus den tempeln· ihren·“. Hier ist der Satzbau an die Syntax des Originals angeglichen.¹⁸⁵ Infolgedessen stehen weder die Hauptverben am Ende der mit „weil“ eingeführten Nebensätze noch werden die Possessivpronomen ihren Substantiven

180. Alle Substantive wurden bei Cordan analog zu George kleingeschrieben; darüber hinaus wurden alle Kommata des Originals durch den an George verweisenden Hochpunkt ersetzt. Die Kavafis-Übersetzung von Cordan verfügt somit über eine stilistische Eigentümlichkeit, die weder aus dem Original entspringt noch in einer anderen Kavafis-Ausgabe wiederzufinden ist.

181. Kambas, „Athen und Ägypten“, S. 290.

182. Kavafis: *Ta Poiήματα A' (1897-1918) (Die Gedichte. I)*, S. 57.

183. Kavafis, *Der Wein der Götter*, S. 25.

184. Hendrik Birus: „Aus dem Deutschen ins Deutsche übersetzen. Überlegungen zu Karl Kraus' Lyrik-Übersetzungen.“ In: *Geschichte, System, Literarische Übersetzung*. Hg. von Harald Kittel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992, S. 173-211, hier S. 193 (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Bd. 5).

185. Siehe auch die Übersetzung des Gedichts „Kerzen“. Auch hier arbeitete Cordan die syntaktische Struktur seiner Übersetzung nach dem Vorbild des Kavafis-Originals aus. Der 8. und 11. Vers des Originals: „Δεν θέλω να τα βλέπω·με λυπεί η μορφή των [...] Δεν θέλω να γυρίσω να μη διώ και φρίζω“ wurden von Cordan wie folgt übersetzt: „Nicht will ich sehn sie mich betrübt ihr Anblick [...] Nicht will ich wenden mich / Nicht will ich sehn mit Schauern.“ Vgl. hierzu die Übersetzung der entsprechenden Verse von Helmut von den Steinen, die sich zu Cordans wie ein Antipode verhält: „Ich will sie nicht ansehen: ihre Gestalt betrübt mich [...] Ich will nicht, das Haupt umwendend, schauen und erschauern [...]“. Für das Original: Kavafis, *Ta Poiήματα A' (1897-1918) (Die Gedichte. I)*, S. 101 und für die beiden Übersetzungen: Kavafis, *Der Wein der Götter*, S. 11 und Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 12.

vorangestellt.¹⁸⁶ Es ist zudem markant, dass die Substantive „weihbilder“ und „tempeln“ von ihrem besitzanzeigenden Fürwort „ihre“ und „ihren“ durch einen Hochpunkt, gemäß der Gewohnheit von George, getrennt sind.¹⁸⁷

Die Übersetzung des Gedichtes „Ionisch“ bietet folglich ein Bild an, das den Stil des Meisters aber auch den syntaktischen Bau des Originals trägt. Von daher scheint Cordans Übersetzung durch eine Art „Osmose“ aus Kavafis und George zustande gekommen zu sein. Cordan räumte mit der „bis zur Härte“ Verfolgung „der eigenwilligen Diktion“ von Kavafis der syntaktischen Invarianz den Vorrang ein. Dadurch kommt hier, in Anlehnung an die Terminologie von Michael Schreiber, eine formbetonte Übersetzung zustande.¹⁸⁸

Cordan nahm sich hingegen bei der Wiedergabe des Inhaltes große Freiheiten. Er übersetzte etwa die Substantive „ατμόσφαιρα“ (Atmosphäre, Himmelsraum) als „Dampfkreis“ und „σφρίγος“ (Lebenskraft) als „Hauch“ und gab die Adjektive „αιθέρια“ (ätherisch) und „αόριστη“ (undeutlich, schemenhaft) jeweils mit „schmal“ und „traumhaft“ unpräzise wieder.¹⁸⁹

186. Der griechische Satzbau wurde auch folgenden Versen aus dem Gedicht: „Deiner die seelen ihre gedenken sie immerdar“ und „Droben über die hügel dir hingeht“ aufgedrängt.

187. Im 5. Vers: „Deiner die seelen ihre gedenken sie immerdar“ tritt ein weiteres Charakteristikum der Übersetzung von Cordan zutage und zwar die Wiederholung des Subjekts „die Seelen“ bzw. „sie“; diese Verdoppelung, worauf man öfters in der Übersetzung von Cordan stößt, findet im Original keine Entsprechung. Vgl. die unten angeführten Verse: „Mir erscheint dass er·Leukios·wohl sehr geliebt war. / Im Monde Athyr Leukios·er·ging hin“, „Mit den Trojanern·er selbst·Achilleus erschlug“, „Dass Ephialtes·er·erscheint am ende“, „Bitter um uns er Priamos·und sie Hekabe·weinen“ aus jeweils den Gedichten: „Im Mond Athyr“, „Treulosigkeit“, „Thermopylen“ und „Troer“. (Kavafis, *Der Wein der Götter*, S. 18, 35, 31 und 12). Die Verdoppelung und die gesetzten Hochpunkte agieren als eine Art Stilmittel, die den Gestalten, die in den Gedichten vorkommen, und deren Handeln eine viel stärkere Präsenz verleihen.

188. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 140. Laut Schreiber bildet ein Element der Form „die ranghöchste oder zumindest eine sehr ranghohe Invariante“ bei den formbetonten Übersetzungen. Elemente der Form sind u.a. der Laut, die Prododie, die Schriftform, die morphologische und syntaktische Struktur.

189. Vgl. hier die Übertragung von Helmut von den Steinen: „Wenn über dir ein augustischer Morgen tagt / Durchfährt deinen Dunstkreis Schauer aus ihrem Leben, / Und manchmal eine epheische Äthergestalt, / unfassbar, mit eiligem Reiseschritt, / Fährt hoch über deinen Hügeln hin.“ (Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 29). Siehe auch die Übersetzung des Gedichtes „Wie du vermagst“; diese Übersetzung wurde von der Wiedergabe der Wortklasse bzw. der drei griechischen Partizipien „πραινόντας την, / γυρίζοντας συχνά κ’ εκθέτοντας την“ ebenfalls mit Partizipien (Partizip I) geprägt: „Μην την εξευτελίζεις πραινόντας την, / γυρίζοντας συχνά κ’ εκθέτοντας την / στών σχέσεων και των συναναστροφών / την καθημερινή ανοησία, ως που να γίνει σα μια ξένη φορτική“ und „Nicht erniedrige durch zwang es / Wendend lästig es· preisgebend es / In der verbindungen und zusammenkünfte / Alltäglicher leere / Bis es dir ward gleich einer fremden zudringlichen“. Die Anhäufung des Partizips I „wendend“ und „preisgebend“ ruft auf Deutsch im Gegensatz zum Griechischen ein verfremdendes Gefühl aus. (Kavafis, *Ta Ποήματα Α' (1897-1918) (Die Gedichte I.)*, S. 31 und Kavafis, *Der Wein der Götter*, S. 21). Vgl. hinzu die Wiedergabe von Josing: „Würdige es nicht herab, indem du’s / einbringst, ständig umtreibst und es bloßstellst / in Beziehungen und des Verkehrs / alltäglicher Torheit, / bis es dir lästig wird, wie fremd“ in: Konstantinos Kavafis: *Brichst du auf gen Ithaka. Sämtliche Gedichte. Griechisch-Deutsch*. Aus dem Neugriechischen von Wolfgang Josing unter Mitarbeit von Doris Gundert. Mit Anmerkungen und einem Nachwort. Auflage 5. Köln: Romiosini, 2009, S. 33. Josing bewahrt im Unterschied zu Cordan die Wortklasse nicht; seine Übersetzung ist aber dem Wort des Originals sehr nahe.

Die Übersetzung von Cordan entstand folglich unter Einwirkung der Poetik des Ziellandes bzw. unter dem Einfluss der Lyrik Georges. Cordan orientierte sich nicht nur an Georges Schriftbild und Interpunktion, sondern er folgte auch Georges Übersetzungsmaximen bei der Wiedergabe der *Sonette* von Shakespeare. Daraus folgte eine formbetonte Übersetzung, in der die ranghöchste Invarianz aus der Beibehaltung der morphologisch-syntaktischen Struktur bzw. aus der Wiedergabe der Reihenfolge sowie der Wortart der Original-Elemente besteht.¹⁹⁰ Angelehnt an eine Lichtgestalt der Zielkultur produzierte Cordan eine stark verfremdende Übersetzung, die mittels einer auserlesenen, ebenfalls an George erinnernden Wortwahl, nicht zuletzt zur Poetisierung des Originals beitrug.¹⁹¹

2.3 Kavafis ist eine Entdeckung des Athenischen Steinens

Helmut von den Steinen wurde 1890 in Berlin als Sohn des Begründers der modernen deutschen Ethnologie, Karl von den Steinen, geboren. Er studierte alte und neuere Sprachen in Heidelberg und promovierte über das moderne Verlagswesen. Den ersten Weltkrieg überlebte von den Steinen als Dolmetscher in Bulgarien. 1934 verließ von den Steinen sein Heimatland endgültig. Im Text „Rückkehr nach Griechenland vom Osten“ erläuterte H. v. den Steinen die Gründe für seine Flucht aus Hitler-Deutschland und für seine Niederlassung in Athen, wo er mit vielen griechischen Autoren (Kazantzakis, Prevelakis, Seferis u.a.) Bekanntschaft schloss.¹⁹² Nach der deutschen Invasion in Griechenland 1941 musste von den Steinen nach

190. An dieser Stelle schließe ich mich der Typologie von Michael Schreiber an. Siehe: Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 154. Vgl. Fußnote 188.

191. Cordans Übersetzung quillt von Wörtern, wie etwa „immerdar“, „wohlauch“, „dieweil“, „wannen“, „Sinnenglück“, „liebestrunke“, die nicht auf den prosaischen Duktus von Kavafis zurückgeführt werden können. Siehe auch das Gedicht „Ein Gott unter ihnen“. Darin mischte sich ein Gott unter die Sterblichen in Seleukia, denn auch er fühlte sich von sinnlichen Reizen dieser Stadt angezogen. Diese Reize wurden im Original in deutlichen Konturen abgezeichnet: „που την νύχτα / μονάχα ζει, με όργια και κραιπάλη, / και κάθε είδους μέθη και λαγνεία, / ερέμβαζαν ποιος τάχα ήταν εξ Αυτών, / και για ποιαν ύποπτην απόλαυσί του / στις Σελευκίας τους δρόμους εκατέβηκεν.“ (Kavafis, *Τα Ποιήματα. Α' (1897-1918) (Die Gedichte. I.)*, S. 77). Vgl. die wortgetreue Übersetzung von Schäfer: „nur nächtens lebt – / mit Orgien und Schwelgerei, mit jeder Art / von Rausch und Wollust – da sinnierten sie / darüber, wer wohl von jenen dies gewesen war, / und zu welch' verdächtigen Genuß er / die Straßen Seleukias herabgestiegen war.“ (Konstantin Kavafis: *Das Hauptwerk. Gedichte, griechisch und deutsch*. Übersetzt und kommentiert von Jörg Schäfer, mit Bildnismünzen ausgewählt und kommentiert von Peter Robert Franke. Auflage 2. Heidelberg: Winter, 2007, S. 205). Aus der Übersetzung von Cordan: „zu den vierteln wo die nacht / Einzig lebt mit wollust und trunkenheit / und jeglichem rausch und sinnenglück / Schwärmten sie welcher es sei wohl von Jenen / Und um welche geheimen freuden er / Zu Seleukias strassen herabgestiegen.“ (Kavafis, *Der Wein der Götter*, S. 20) ist jedoch jegliche Andeutung auf „όργια“ („Orgien“), „κραιπάλη“ („Schwelgerei“) und verdächtige bzw. zweifelhafte Genüsse verschwunden. Insofern trägt die Übersetzung Cordans zu einer Art Verharmlosung, wenn nicht Purifizierung des Originals bei.

192. Helmut von den Steinen: „Rückkehr nach Griechenland vom Osten.“ In: *Hellenika. Jahrbuch für die Freunde Griechenlands* (1982), S. 17-38. In einem Gespräch mit Seferis, das Seferis in seinem Tagebuch *Μέρες Ι'* (*Tag III*) festlegte, erscheint von den Steinen alles Deutsche unter Hitler verwehrt zu haben: „Ich will mit den Deutschen in ihrem degenerierten Zustand nichts zu tun haben.“ (Zitiert nach der Übersetzung von Kambas,

Ägypten fliehen. An der Universität in Kairo lehrte er zwischen 1947 und 1954 Altgriechisch und Latein und nahm intensiv am kulturellen Leben der Griechen in Kairo teil. Nach 1954 kehrte er nach Athen zurück, wo er Vorträge an der Athener Universität und am Goethe Institut hielt. H. von den Steinen starb am 26. Dezember 1956 auf der Insel Rhodos, wo er sich für eine Reise nach Kleinasien auf den Spuren von Herodot ausruhte und wurde in Athen beigesetzt.

Helmut von den Steinen, der bereits zu Lebzeiten als versierter Neogräzist galt, verdankt man die erste vollständige Übersetzung des Kavafis-Hauptwerks (154 vom Dichter autorisierte Gedichte) ins Deutsche,¹⁹³ die 1953 teils bei Suhrkamp unter dem Titel *Gedichte des Konstantin Kavafis* und 1962 teils im Castrum Peregrini unter dem Titel *Gedichte* herausgegeben wurde.¹⁹⁴ In einem Band *Gedichte. Das gesammelte Werk* erschien 1985 schließlich die Übertragung von H. von den Steinen ebenfalls im Castrum Peregrini.¹⁹⁵

In der Suhrkamp-Ausgabe *Gedichte des Kavafis* (1953) kamen 86 Gedichte vor,¹⁹⁶ während die Ausgabe *Gedichte* die übrigen 68 Gedichte des Hauptwerks in Umlauf brachte. Dennoch blieben von den 68 Gedichten in der ersten Auflage des Auswahlbandes *Gedichte* „neun auf die

„Athen und Ägypten“, S. 317). Seferis erwähnte auch ein von Engländern eingesetztes Gerücht, demzufolge von den Steinen in Griechenland als deutscher Spion agierte. In einer nach dem Krieg eingetragenen Notiz, entthob Seferis H. von den Steinen jeglicher Beschuldigung, indem er hervorhob, dass von den Steinen „bis zum Schluss erstklassig blieb.“ (Zitiert nach der Übersetzung von Kambas, „Athen und Ägypten“ S. 318. Siehe auch: Giorgos Seferis: *Μέρες Γ΄*. 16. *Απρίλη* 1934 – 14. *Δεκέμβρη* 1941 (*Tage III*. 16. *April* 1934 – 14. *Dezember* 1941). Athen: Ikaros, 1984, S. 264).

193. Ausführliche Informationen zum Leben und Werk von H. von den Steinen finden sich im Nachruf von Prevelakis: Pantelis Prevelakis: „Helmut von den Steinen.“ In: *Nea Estia*, 61 (1957), S. 230-231. Siehe auch Isidora Rosenthal-Kamarinea: „Helmut von den Steinen. Vermittler neugriechischer Dichtung.“ In: *Hellenika. Jahrbuch für die Freunde Griechenlands* (1982), S. 14-16, in der unten (Fußnote 195) zitierten Ausgabe des gesammelten Kavafis-Werks im Castrum Peregrini (1985) und vor allem im Text von Kambas „Athen und Ägypten“, S. 289-328.

194. Vgl. Kavafis, *Gedichte des Kavafis* und Konstantin Kavafis: *Gedichte*. Eingeleitet und übertragen aus dem Neugriechischen von Helmut von den Steinen. Amsterdam: Castrum Peregrini, 1962. Sieben Kavafis-Gedichte wurden in der Übersetzung von H. von den Steinen bereits 1951 in der Zeitschrift *Die Neue Rundschau* vorabgedruckt. Es handelte sich um folgende Gedichte: „Troer“, „Die Pferde Achills“, „Fern“, „Die Barbaren erwartend“, „Die Stadt“, „Im Angesicht der Bildsäule Endymions“, „König Demetrios“ und „Ithaka“. (K.P. Kavafis: „Gedichte“ In: *Die Neue Rundschau*. 62. Jahrgang, (1951), S. 122-128). In der gleichen Zeitschrift wurde 1952 ein langer Text von den Steinens über die geistige Situation des neuen Griechenlands veröffentlicht. (Helmut von den Steinen: „Die geistige Situation des neuen Griechenlands.“ In: *Die Neue Rundschau* (1952), S. 576-602).

195. Es handelt sich um folgende Ausgabe: Konstantinos Kavafis: *Gedichte. Das gesammelte Werk*. Übers. aus dem Neugriechischen und eingeleitet von Helmut von den Steinen. Hg. von M. R. Goldschmidt. Amsterdam: Castrum Peregrini Presse, 1985.

196. H. von den Steinen folgte hier der Einordnung der Gedichte von Kavafis in der ersten Ausgabe des Hauptwerks (1935), herausgegeben von A. und R. Sengopulos: (Kavafis, *Τα Ποιήματα* (*Die Gedichte*). In der Ausgabe *Gedichte. Das gesammelte Werk* wird die chronologische Reihenfolge von G.P. Savvidis übernommen.

Buchausgabe der Castrum Peregrini Presse beschränkt“.¹⁹⁷ Diese erschienen noch im gleichen Jahr in der zweiten Auflage des Gedichtbandes.¹⁹⁸

Es stellt sich hier wohl die Frage, ob die Exklusion dieser neun Gedichte aus der ersten Auflage: *Gedichte* als eine Zensurmaßnahme zu verstehen ist. Gerieten diese Gedichte in Bedrängnis, weil sie sehr eklatant mit den Vorstellungen des damaligen Lesers über Sexualität brachen? Die Antwort auf diese Frage fällt meines Erachtens negativ aus. Erstens, weil nicht alle der nicht enthaltenen Gedichte eine homoerotische Thematik aufwiesen.¹⁹⁹ Zweitens, da Gedichte homosexueller Prägung in der ersten Kavafis-Ausgabe von H. von den Steinen mit eingeschlossen wurden.²⁰⁰ Drittens, weil diese Auslassung schon im gleichen Jahr von der Castrum Peregrini Presse rückgängig gemacht wurde.²⁰¹

2.3.1 Vorgeschichte der Kavafis-Übersetzung und Bild des Dichters in *Gedichte des Kavafis* (1953)

Der erste Kontakt von H. von den Steinen mit Kavafis' Dichtung ging bereits auf das Jahr 1936 zurück; von den Steinen wurde von einem griechischen Zeitungskritiker mit dem Gedicht „Verlasse der Gott Antonius“ in Berührung gebracht. Diese erstmalige Bekanntschaft mit dem Kavafis-Werk wurde von H. von den Steinen in seinem Text „Rückkehr nach Griechenland vom Osten“ folgenderweise festgelegt:

Die engste Verbindung zwischen antikem und modernem Griechentum, die in der Dichtung von Kavafis hergestellt wird, blieb jenseits der Alpen völlig unbekannt, so daß der Wanderer nach Ithaka eine ungeheure Überraschung erlebte, als ihm im März 1936 der

197. Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 102.

198. Kavafis, *Gedichte* (1962²), S. 112. Die in der ersten Auflage (siehe vorherige Fußnote) nicht enthaltenen Gedichte sind mit einem Sternchen gekennzeichnet. Ausgegrenzt wurde in den beiden Ausgaben aus dem Jahr 1962 das letzte Gedicht des Kavafis-Hauptwerks: „In der Umgebung von Antiochia“, da seine von H. v. den Steinen gefertigte Fassung abhanden kam. Im Band *Gedichte. Das gesammelte Werk* (1985) fügte die Castrum Peregrini Presse „der Vollständigkeit halber“ das Gedicht in eigener Übersetzung hinzu. (Kavafis, *Gedichte. Das gesammelte Werk*, S. 102).

199. Das Gedicht „Du hast nicht gerichtet“ lässt sich z.B. nicht als erotisch einordnen. (Kavafis, *Gedichte* (1962²), S. 98). Die übrigen acht Gedichte wurden nach 1926 verfasst und erzählen auf eine sehr offene Art und Weise von Beziehungen zwischen Männern. Vgl. „Das 25. Jahr seines Lebens“, „In den Spelunken“, „Sophist aus Syrien scheidend“, „Zwei Jünglinge von 23 bis 24 Jahren“, „Ein Jüngling der Kunst des Wortes – in seinem 24. Jahr“, „Bild dreiundzwanzigjährigen Jünglings, von seinem Freund, gleichaltrigem Kunstliebhaber, gefertigt“, „Der Nachbartisch“ und „Damit es bleibe“. Alle Gedichte in: Kavafis, *Gedichte* (1962²), S. 90-92, 94-98, 68 und 70.

200. Vgl. exemplarisch die Gedichte „Frage nach der Machart“, Tage von 1908“, „Der Spiegel am Eingang“, „Liebliche Blumen, weiß“, „In Verzweiflung“ in: Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 118, 125, 122, 115 und 78. Es muss an dieser Stelle hinzugefügt werden, dass homoerotische Gedichte auch in der ersten Auflage des Bandes *Gedichte* (1962) vorkamen. Siehe „Imenos“, „In einem alten Buch“, „Er ist lesen gekommen“, „Im langweiligen Dorf“, „Gemäss den Verordnungen hellenosyrischer Magier des Altertums“ in: Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 69, 80, 84, 87 und 91.

201. Selbst wenn es sich um einen Akt der Zensur gehandelt hätte, wurde dieser mit der zweiten Auflage des Bandes in demselben Jahr (1962) schnell aufgehoben. Der Verlag gab keine weiteren Auskünfte über diese vorläufige Nicht-Übernahme.

verdienstvolle Kritiker des „Elevtheron Vima“ in seiner Buchhandlung zum ersten Mal den „Antonios“ vor Augen führte.²⁰²

Kavafis zog von den Steinen unmittelbar in seinen Bann. Wie Voit vermutet, musste von den Steinen noch im gleichen Jahr (1936) mit seiner Kavafis-Übersetzung angefangen haben.²⁰³ Über Kavafis, der laut von den Steinen, „der europaeisch bei weitem interessanteste Neugriecher“ sei und über dessen Kavafis-Übertragung stand von den Steinen mit den Georgianern Karl Wolfskehl und Wolfgang Frommel in Briefkontakt.²⁰⁴ Frommel, der einige Jahre später (1951) den Castrum Peregrini Verlag zu Ehren Georges mit gründete,²⁰⁵ sandte von den Steinen ein publikationsreifes Manuskript mit Kavafis' Gedichten.²⁰⁶ Der Schriftverkehr zwischen von den Steinen, Wolfskehl und Frommel stellt unter Beweis, dass die Kavafis-Übertragung, wie bereits geschildert, eine Sache vernetzter Georgianer war.²⁰⁷ Darüber hinaus ist es kein Wunder, dass die Nähe bzw. die Seelenverwandtschaft zwischen Kavafis, George und dem George-Kreis immer wieder in den Mittelpunkt gerückt wurde. So schrieb Wolfskehl (07.11.1942) an Salin:

Sie wissen, worum es sich handelt: um nicht mehr und nicht weniger als um den griechischen Schuler, einen sehr viel dichterischen freilich, bei dem alles „Aufglutende“ in Vers und Bild herauskommt [...] Helmut stiess während seines Athener Aufenthaltes auf dieses Wunder-Phänomen und schickte mir gleich, es war schon 1937, übersetzte Proben. Ich war mir sofort klar: hier handelt es sich um eine wirkliche Entdeckung. Der Kreis, besser die Ellipse, rundet sich mit diesem Neuerstandnen der, seltsam genug, völlig gleichartig mit dem Meister gewesen ist, 1868-1933. [...] geboren in Alexandria [...] abgeschlossen im Freundeskreis, ausschliesslich umgeben und fanatisch geliebt von einer erlesenen Jungschar.²⁰⁸

Es stellt sich indes die Frage, aus welchem Grund die Nähe zwischen Kavafis und George bei dem 1953 gedruckten Nachwort von den Steinen (Suhrkamp-Ausgabe) keinen Platz behauptete. Welche Faktoren zwangen oder veranlassten von den Steinen, in dem Kambas

202. Von den Steinen: „Rückkehr nach Griechenland vom Osten“, S. 20. Es handelt sich um das Gedicht: „Απολείπειν ο θεός Αντώνιον“, das in der Ausgabe *Gedichte des Kavafis* (1953) unter dem Titel: „Verlasse der Gott Antonius“ seinen Platz fand. (Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 27).

203. Voit, *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*, S. 164.

204. Kambas, „Athen und Ägypten“, S. 311. In einem Brief, datiert auf 21.05.1937, schickte von den Steinen Karl Wolfskehl übersetzte Verse von Kavafis mit der Bitte um dessen Urteil über den griechischen Dichter. Wolfskehls Antwort fiel in einem Brief, vom 26.05.1937, besonders positiv aus. Detailliert dazu: Kambas, „Athen und Ägypten“, S. 311-313.

205. Kambas, „Athen und Ägypten“, S. 291.

206. Wie Kambas erläuterte, handelte es sich um das gleiche Manuskript, das der Basler Verlag Benno Schwabe 1938 für Publikation nicht genehmigte. (Kambas, „Athen und Ägypten“, S. 313). Dies war der erste (gescheiterte) Versuch von den Steinen Übersetzung in Umlauf zu bringen.

207. Aus einem Brief von Wolfskehl an Edgar Salin am 30.05.1944 geht hervor, dass von den Steinen auch mit den Gebrüdern Jablonski Kontakte pflegte. (Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland*, S. 178-179).

208. Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland*, S. 128.

einen „missionierenden Georgianer“ erblickt, dazu den Namen Georges zu verschweigen?²⁰⁹ Es werden im Text von Kambas zwei Gründe für diese „Ausgrenzung“ Georges angeführt. Erstens fügte sich George nicht in den damals von Suhrkamp verfolgten Ansatz ein, das literarische Leben der jungen BRD mittels eines Beitrages zur internationalen Moderne nach der zwölfjährigen Nazi-Vergangenheit zu erneuern und zu bereichern.²¹⁰ Zweitens geht diese Nicht-Erwähnung auf die zu jener Zeit registrierte „Berührungsangst vor George“ zurück, die in erster Linie mit dem „Kult um den Meister als Führer und Stifter eines heroischen Zeitalters der Deutschen“ zusammenhing, wie Kambas konstatierte:²¹¹

Die Berührungsangst vor George in der BRD nach 1945 hängt dann weiter mit dem bis in die späten 1960er Jahre nahezu unaufgearbeiteten Nationalsozialismus zusammen. Propaganda und Führer waren lange Zeit die Kriterien, die NS-Staatsstrukturen zu beschreiben. In sonstiger Verdrängung eines Täterbewußtseins erschien der Führerglaube als Hauptursache der NS-Verbrechen und der kollektiven Mittäterschaft.²¹²

Aus diesem Grund suchte Helmut von den Steinen sein Publikum durch die Verbindung von Kavafis mit der griechischen Antike, zumal mit dem klassischen Hellas und Platon, zu gewinnen. Konstantin Kavafis' Werk wurde von Helmut von den Steinen ausgelegt als: „die letzte Maske eines Geisteszuges, dessen erste die Ilias war. Wir nennen ihn kurz: klassisches Hellas.“²¹³ Darüber hinaus speisten sich die Begriffe, die den Eckpfeiler des Kavafis-Bildes von H. von den Steinen ausmachten, aus Platons Philosophie (Eros und Mneme) und aus klassischen Anschauungen des Schicksals.

Auf diese Weise wurde Kavafis' Eros, der den Dichter „im Leben peinigt, im Werk aber die Unbedingtheit schönen Menschentums vergegenwärtigen kann“ mit dem platonischen Eros gleichgestellt.²¹⁴ Eine kleine Unterscheidung wurde dennoch herangezogen, denn die Kavafis-Gedichte beleuchten, wie die Macht des Eros die unterste, die sinnliche Ebene eines schönen Körpers in Besitz nimmt.²¹⁵

Ferner brachte Kavafis, wie von den Steinen konstatierte, das an Denkweisen der Antike gekoppelte Schicksal (die altgriechische „Moirai“) zu neuem Glanz. Kavafis erkannte und

209. Kambas zufolge ist von den Steinen ein „missionierender Georgianer“, der in Athen Verknüpfungen zwischen dem Münchener George-Kreis und dem gegenwärtigen Griechenland suchte. Kambas, „Athen und Ägypten“, S. 310-311.

210. Kambas, „Athen und Ägypten“, S. 289 und 293-294.

211. Kambas, „Athen und Ägypten“, S. 294-295.

212. Kambas, „Athen und Ägypten“, S. 295.

213. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 131.

214. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 132.

215. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 132.

stellte laut von den Steinen „die Illusionen des eitlen Ich“ mit Ironie – jedoch ohne Zynismus und Resignation dar.²¹⁶ Diese Ironie hat, wie H. von den Steinen bemerkte, ihre Wurzeln in dem griechischen Philosophen Sokrates.²¹⁷ Außerdem ist Kavafis- Erinnerung auch platonischen Ursprunges und zwar eine Art „Abwandlung der metaphysischen Wiedererkenntnis (Anamnesis).“²¹⁸ In die Anamnesis fließt schließlich das Gedenken sowohl an „vergangene Lust und frühes Leid“ ein, die durch zeitliche Distanz zu „Schaubildern“ einer „zeitlos gewordenen Schönheit“ erhoben wurden als auch an Momente der griechischen Historie;²¹⁹ dabei ging es Kavafis, wie H. von den Steinen richtig anmerkte, nicht um „große Ereignisse und eindrucksvolle Figuren.“²²⁰

Mneme, Moira und Eros fanden „in jedem einzelnen Gedicht“ von Kavafis ihren Platz und bildeten eine im von den Steinen Wortlaut „Dreieinigkeit“, die der Dreieinigkeit von Demeter, Persephone und Iakchos in den eleusischen Mysterien ähnlich ist.²²¹ Mit diesem Vergleich erhielt Kavafis’ Dichtung etwas Mystisches und wurde fast zu einem religiösen Kult erhoben.²²²

2.3.2 Revidierung des Kavafis-Bildes in *Gedichte* (1962)

Ein bemerkenswerter Kurswechsel im Umgang mit dem Dichter bahnte sich in der 1962 abgedruckten Einführung in sein Werk in der Castrum Peregrini Presse an, denn von den Steinen revidierte seine Annäherung an Kavafis grundlegend.²²³ Eros, Mneme und Moira blieben zwar die drei Mächte, die im Werk von Kavafis dominierten; von den Steinen entkleidete sie aber ihres platonischen „Substrates“. An die Stelle des platonischen Eros trat hier der leibliche Eros, der mit Geistigkeit und Verklärung nichts gemeinsam hatte: „Der Eros unseres Dichters ist nicht zu erklären aus dem klassischen Eros, dessen Ruhm Plato philosophisch verklärt hat [...].“²²⁴ Denn dem Dichter Kavafis „tritt der Eros mit dem Fuss seiner Macht auf den Nacken und verheißt ihm Genuss.[...]“²²⁵ Von den Steinen ging in diesem

216. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 132. Mit diesem Argument beabsichtigte von den Steinen, das in der Ausgabe von Jablonski gezeichnete Bild des dekadenten und resignierten Dichters zu dekonstruieren. Siehe Kapitel 2.1.2.

217. Die Ironie sei laut von den Steinen „ein ungemindertes Erbe des Sokrates.“ Vgl. Kavafis, *Gedichte. Das gesammelte Werk*, S. 15.

218. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 132.

219. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 132-3.

220. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 133.

221. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 133.

222. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 133.

223. Die Ausgabe *Gedichte. Das gesammelte Werk* ist mit der gleichen Einführung versehen.

224. Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 11.

225. Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 11.

Text sehr detailliert der Rolle des Eros in der Kavafis-Dichtung nach, wobei die Verbindung zwischen Eros und Dichtkunst in den Mittelpunkt der Analyse von H. von den Steinen rückte. Dem Eros des Dichters maß von den Steinen zwei wesentliche Funktionen bei. Zum einen bildete dieser das Gegengewicht zur Angst vor Altern, Krankheit und Sterben.²²⁶ Zum anderen verwandelte sich der Eros bzw. das in Wirklichkeit oder in Phantasie erlebte, lustvolle Leben mittels Erinnerungskraft in „ertragbare Sinnbilder der Dichtung“.²²⁷ Denn Kavafis reflektierte über erotische Erlebnisse nie unmittelbar, sondern er rekonstruierte sie aus der Erinnerung. Das in die Vergangenheit versetzte erotische Erlebnis verlor dadurch an Körperlichem; dafür gewann es aber an Transparenz und „nun erschien / um hier in dieser Dichtung seinen Platz zu finden.“²²⁸ Aus der Darlegung des Eros seitens H. von den Steinen ging folglich hervor, dass erotische Erlebnisse für die Dichtung besonders gewinnbringend eingesetzt wurden. Die Bejahung des hedonistischen Standpunktes im Leben wurde auf diese Weise mit der Schöpfung von Gedichten gerechtfertigt.²²⁹ Die Homosexualität des Dichters, die nächtliche Jagd nach schönen Körpern eingeschlossen, erhielt durch den dichterischen Gestus ihre Legitimierung. Der zweite Unterschied zu dem 1953 abgedruckten Nachwort zeigte sich mit Deutlichkeit in der Bedeutung, die von den Steinen der hellenistischen Ära für die „erinnernden“ Kavafis-Gedichte zuschrieb.²³⁰ Rückte der Hellenismus im Nachwort der Suhrkamp-Ausgabe (1953) komplett in den Hintergrund, er wurde ja mit keinem einzelnen Wort erwähnt, erhielt er im Nachwort der Ausgabe in Castrum Peregrini (1962) eine sehr starke Präsenz. Die Aussagen, wie z.B. die folgenden: „Die gesamte monumentale Periode, das klassische Hellas, zwischen einigen Klängen der Frühzeit und dem schillernden Hellenismus, fällt aus. Der Hellenismus ist die eigentliche Geschichtszeit von Kavafis“,²³¹ verhalten sich zu der behaupteten Ableitung der Kavafis-Gedichte aus dem klassischen Hellas wie Antipoden.

226. Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 9.

227. Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 9. Auch die Erinnerung legte von den Steinen, im Vergleich zu dem 1953 abgedruckten Nachwort, nicht mehr platonisch aus. Hier wurde ein wesentlicher Unterschied zur Erinnerung im Sinne von Platon herangezogen. Bei Platon führte die Erinnerung, wie von den Steinen darlegte, zu den Ideen, die „ein rein metaphysisches Symbol“ sind. Bei Kavafis hingegen ist die Erinnerung in der „Sinnenwelt“ verwurzelt. (Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 12).

228. Vgl. Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 11-12. Die Verse aus dem Gedicht „Um seinen Platz zu finden“ sind nach der Übersetzung von Wolfgang Josing zitiert in: Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 207.

229. Dies kam allzu oft in den Gedichten von Kavafis zur Sprache. Vgl. hier exemplarisch folgende Verse aus dem Gedicht „Besinnung“: „Mitten in meiner Jugend lockerem Leben / Bildeten sich Antriebe meiner Dichtung, / Zeichnete sich der Umriss meiner Kunst [...]“. (Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 55).

230. Im Werk von Kavafis sind laut von den Steinen drei Kategorien von Gedichten auszumachen, je nachdem welche Macht, Eros („die liebestollen“), Mneme („die erinnernden“) oder Moira („die schicksalanzeigenden“ Gedichte), die Oberhand darin gewinnt. (Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 15-18). Vgl. dazu Fußnote 131.

231. Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 17. Vgl. hier das Kapitel:2.3.1.

Ein dritter nicht zu vernachlässigender Punkt, der einen weiteren Unterschied zu dem 1953 publizierten Nachwort ausmachte, ist, dass Helmut von den Steinen außerliterarische Betrachtungen in seine Einführung einbettete. Diese Überlegungen, die auch die Rolle Griechenlands im 20. Jahrhundert voller Zuversicht in den Blick nahmen, pflegten die Bedeutung von Kavafis für die europäische Bildung und Identität hervorzuheben. Von den Steinen griff die Lage in Europa auf und antizipierte dabei, dass Griechenland dazu fähig sei, Europa aus seiner politisch-kulturellen Krise hinauszuführen. Von den Steinen heftete den Blick auf die ausweglose Notlage in Europa Ende der 30er- Anfang der 40er-Jahre.

Jetzt aber ist zweifellos Europa in die grösste Krise seiner Geschichte eingetreten, nicht einfach nur in eine Untergangskatastrophe, sondern in einen unübersehbaren Wirbel endgültig sinkender und zu umfassenderen Kreisen emporsteigender Gewalt [...] Europa – sei dies zum Schluss gesagt – musste zu seiner Krise kommen, um deutlich zu sehen, dass es in seiner ganzen Riesenentfaltung von Macht, Arbeitskraft und Reichtum doch die Sphäre des Barbarentums nie völlig zu verlassen vermochte, nie zur harmonischen Lebensgliederung der antiken Griechen (oder der antiken Ägypter oder der grossen Kulturen Chinas, Indiens und so fort) durchgedrungen war.²³²

Wie von den Steinen darlegte, übe Griechenland in dieser „Endepoche einen erneuernden Zauber“ auf Europa aus,²³³ von dieser Randnation erhoffte sich von den Steinen „die Überwindung der Rohheit mittels sinnlicher Vergeistigung.“²³⁴ Von den Steinen gab zu erkennen, dass die besondere Aufgabe, die Griechenland zufiel, eng mit seiner Vergangenheit zusammenhing; von Griechenland wurde Europa, H. von den Steinen zufolge, kulturell gegründet und in Griechenland fand sich „die älteste Erinnerungsmittel“ zum antiken Licht.²³⁵ Nebenher schwang eine durchaus positive Präsentation des Neugriechen mit, gewebt mit deutlichen philhellenischen Tönen:

Das griechische Volk mit seiner fast miraculösen Tapferkeit gegenüber dem härtesten Schicksal und mit seinem unerschütterlichen humanen Lebensgefühl gewinnt trotz des leidigen Erblasters unaufhörlichen Familienzankes unfehlbar die Liebe und Teilnahme derer, die es wirklich kennen, und kann darum gar nichts anders als Gegenstand edler Hoffnungen sein.²³⁶

Es ist daher nicht verwunderlich, dass von den Steinens Hoffnung auf Erneuerung und Erweiterung alles Deutschen und Europäischen in dieser Randnation und seinem bedeutenden

232. Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 20 und S. 22.

233. Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 20.

234. Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 22.

235. Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 20.

236. Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 20. Vgl. „Das griechische Volk [...] hatte sich im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte unverhohlen dem europäischen Schicksal zugestellt. Es ist nun eine europäische Nation mit ihren Leistungen und ihren Rohheiten – wie alle.“ (Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 20).

Dichter, Kavafis, zu finden ist. Mit dem Werk von Kavafis wurde, wie viel später (2003) bei Jörg Schäfer, eine kulturell-politische Botschaft fusioniert „metallinen Klages, scharf zugleich und zart, wie von antiker Kithara, dessen erregende, uns stärkende Schönheit nicht im Lärm heftiger Stimmen erstickt werden sollte.“²³⁷ Diese Botschaft verkündete in Anlehnung an H. von den Steinen das erstrebenswerte Ende der Barbarei in Europa.

es gibt keine Barbaren mehr – für den Griechen am südöstlichen Rand. Damit sagt Kavafis zu seinen Europäern: Auch bei euch sollte es die Barbarei nicht mehr geben, und trotzdem vielleicht eine neue Lösung, wenn ihr genau auf die Stimme des durch Verderbnis und Tod hindurch jugendlich zeugenden, uralten Dämons hört.²³⁸

Zur Bekräftigung der Botschaft von Kavafis zog von den Steinen am Ende seiner Einführung zwei Instanzen heran.²³⁹ Die erste Instanz lässt sich aus dem „Urlicht“ der Antike herleiten, denn Kavafis ist laut von den Steinen Europas „letzter Verkünder mit einer eigenen und doch vom Urlicht stammenden Botschaft“, die eine „Atmosphäre europäischen Übergangs zur Vergeistigung in antikem und östlichem Licht“ enthielt.²⁴⁰ Die zweite Instanz ist der deutsche Dichter Stefan George; die Seelenverwandtschaft zwischen George und Kavafis sei von den Steinen zufolge auf dieses „Urlicht“ der Antike rückführbar. Denn, wie von den Steinen zu Tage brachte, „ausser dem Deutschen George scheint uns keiner das Licht mit solcher Intensität als reine Samenkraft in seinem Wort eingefangen zu haben wie Kavafis – sei es auch nur in dem Schliff eines winzigen funkelnden Zaubersteins.“²⁴¹ An dieser Stelle kam die Nähe zwischen George und Kavafis sehr explizit zur Sprache.

Es stellt sich nun die Frage nach den Gründen, die diese von Helmut von den Steinen vollführte Wende erklären können. Es ist anzunehmen, dass von den Steinen sein 1953 abgedrucktes Nachwort auf Verträglichkeit mit dem Konzept des Suhrkamp-Verlages sowie mit den Rahmenbedingungen für die Rezeption von Kavafis vor einem breiten Publikum prüfte. Die platonische Auslegung von Kavafis und die Hervorhebung der Verbindung mit dem klassischen Hellas ergaben sich in erster Linie nicht aus H. von den Steinen's eigener Auseinandersetzung mit Platons Philosophie,²⁴² sondern vielmehr aus dem Fakt, dass sie einen

237. Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 5.

238. Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 22.

239. Siehe hier auch: Kambas, „Athen und Ägypten“, S. 292.

240. Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 21 und 20.

241. Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 22.

242. H. von den Steinen widmete sich dem Studium der Philosophie Platons. Die Ergebnisse seiner Auseinandersetzung mit der platonischen Philosophie wurden in der Neuen Rundschau (Vgl. Helmut von den Steinen: „Sokrates und Plato.“ In: *Die Neue Rundschau*, 2 (1953), S. 248-275) und in *Castrum Peregrini* (Siehe: Helmut von den Steinen: „Via Platonica. Vorrede zu einem Platobuch.“ In: *Castrum Peregrini*. Heft 38, (1959), S.

hohen Stellenwert im deutschen Bildungsgut besaßen. Mit anderen Worten wurde eindringlich auf Platon und die klassische Antike verwiesen, weil diese bezeugten Bezugsgrößen den damals im deutschsprachigen Raum unbekannten Kavafis effektiver zur Geltung bringen konnten. Es sind folglich immer noch die kulturellen Bedingungen der Zielkultur, die das Bild des fremdsprachlichen Dichters bestimmen. Die an Kavafis und George gekoppelte „Bildungsbotschaft“ von H. von den Steinen, die eine kulturpolitische Erneuerung des Deutschen propagierte,²⁴³ konnte erst 1962 in der Teilsammlung *Gedichte* und erneut 23 Jahre später im Band *Gedichte. Das gesammelte Werk* artikuliert werden. Kein Zufall war es, dass beide letzteren Ausgaben in der Castrum Peregrini Presse veröffentlicht wurden; bei dem Verlag, der zu Stefan Georges Ehren gegründet wurde, verstanden sich diese Ausgaben auch als „typische Monumente zu Ehren Georges.“²⁴⁴

2.3.3 H. von den Steinen als Kavafis-Übersetzer

Nicht nur das von Helmut von den Steinen gezeichnete Kavafis-Bild entstand unter Zwangsmäßigkeiten der Zielkultur, sondern seine Übersetzung ist auch auf ein zieltexorientiertes Konzept ausgerichtet. Zu diesem Ergebnis kam Helmut von den Steinen selbst am Ende seines 1953 veröffentlichten Nachwortes: „Die Übersetzung bemüht sich, das Original in genauer Wiedergabe des Sinnes wie auch des Metrums und des Reimschmuckes zu verdeutschen.“²⁴⁵

Die Lektüre der Übertragung von den Steinens hinterlässt genau diesen Eindruck. Der Primat der Lautform bzw. des Reims gab für die übersetzerischen Entscheidungen von H. v. den Steinen die normgebende Instanz. Dabei fällt auf, dass von den Steinen nicht nur einheitliche und kunstvolle Reim- und Metrumschemata reproduzierte, sondern auch jegliche sporadische Reimfolge in seiner Übersetzung abbildete. Die Pflege des Reims brachte bei H. von den Steinen keine Vernachlässigung des Sinnes mit sich. Es tut sich mithin kein Spalt zwischen Inhalt und Form auf. In vielen Fällen traf sogar die Wiedergabe von den Steinens den Sinn des Originals besser als spätere Prosaübersetzungen von Kavafis, wie z.B. die von Robert Elsie.

29-58) herausgegeben. Es sind schließlich Informationen über Vorträge von den Steinens zu Platon überliefert, wie z.B. der Vortrag zum Thema „Platon und die Frau“, der am 11. Februar 1956 beim Goethe-Institut in Athen gehalten wurde. (Rosenthal-Kamarinea, „Helmut von den Steinen“, S. 14-15).

243. Kambas, „Athen und Ägypten“, S. 290-291.

244. Kambas, „Athen und Ägypten“, S. 291.

245. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 134.

H. von den Steinens Übersetzung kann repräsentativ für eine virtuose Verdeutschung von Kavafis angeführt werden. Da der Prätext nicht mit abgedruckt wurde, erhob diese Übersetzung die Forderung, das Original zu ersetzen bzw. als originales Gedicht in der Zielsprache gelesen zu werden. Mit der Übertragung von den Steinens ist zumal das Ziel verbunden, das Original mittels Poetisierung zu überhöhen. Die Poetisierung von Kavafis vollzog sich bei Helmut von den Steinen, genauso wie bei Wolfgang Cordan, mittels einer absichtlichen Erhöhung des Stils und einer Verfeinerung der Wortwahl, die jedoch Kavafis' Duktus, der ohne lyrische Exaltationen war, manchmal verfehlte.²⁴⁶

Helmut von den Steinen, dichterisch an George orientiert, übersetzte die Substantive „όργια“ („Orgien“) und „κραμπάλη“ („Schwelgerei“) aus dem Gedicht „Ein Gott unter ihnen“ verklärt mit „Sinnenfeier“.²⁴⁷ Genauso verhielt es sich mit H. von den Steinens Wortwahl in den Gedichten „In einer Stadt der Osroene“ und „Seit Uhrzeit Griechin“.²⁴⁸ Die Adjektive „ερωτικό“ („erotisch“, „sinnlich“) und „ένδοξος“ („berühmt“) verwandelten sich entsprechend in die erlesenen Adjektive „erosgebannt“ und „erlaucht“. Der Übersetzung des Adjektivs „έμορφος“ („schön“) und des Substantivs „Ηδονισμός“ („Hedonismus“) aus dem Gedicht „Der Hebräer“ erging es ähnlich. Beide schlugen in die erhobene Wortwahl „edelgestalt“ und „lustgeist“ um.²⁴⁹

Als Folge wirkt „das Deutsche manchmal etwas malerischer“, wie H. von den Steinen in seinem Nachwort zugab.²⁵⁰ Das Deutsche von H. von den Steinen kam dem Original wahrhaft „malerischer“ bzw. stimmungsvoller entgegen, wie es nicht zuletzt am Beispiel des Gedichtes „Fern“ exemplarisch gezeigt werden kann. Ein lyrisches Ich beschreibt hier, was in seinem Gedächtnis von einer Liebe haften bleibt, die auf seine ersten Jugendjahre zurückgeht: „Δέρμα σαν καμωμένο από ιασεμί... / Εκείνη του Αυγούστου – Αύγουστος ήταν; – η βραδυά... / Μόλις θυμούμαι πια τα μάτια· ήσαν θαρρώ, μαβιά... / Α ναι, μαβιά· ένα σαπφείρινο μαβί.“²⁵¹ Dabei deuten die Auslassungszeichen auf die Rührung des lyrischen Ich hin.

Die Übersetzung von H. von den Steinen strahlt hingegen einen lyrischen Hauch aus, der aus seiner Wortwahl abzuleiten ist: „Haut gleichsam ausgemeißelt in Jasmin.../ Jene August –

246. Die Poetisierung ist „ein Mittel zur Überhöhung des Originals durch eine intentionale Stilerhöhung im Bereich von Wortwahl und Syntax.“ (Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 273).

247. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 47. Siehe hier die ebenfalls poetisierte Übersetzung des gleichen Gedichts („Ein Gott unter ihnen“) von Cordan in der Fußnote 191.

248. Vgl. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 46 und 96.

249. Vgl. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 62.

250. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 134.

251. Kavafis, *Ta Ποήματα Α' (1897-1918) (Die Gedichte. I.)*, S. 61.

August war 's? – Abendherrlichkeit / Kaum weiß ich mehr die Augen. Waren's blaue zuzweit? / Ja, blaue! Blau, das durch Sapphire schien.“²⁵² Unter der Feder von H. v. den Steinen verwandelten sich das Partizip „καμωμένο“ („geschöpft“) und das Substantiv „βραδυά“ („Abend“), letzteres Reimbedingt, in die weniger üblichen Ausdrücke „ausgemeißelt“ und „Abendherrlichkeit“; aus „ήσαν θαπρώ, μαβιά“ („sie waren, glaube ich, tiefblau“) entstand ein „Waren's blaue zuzweit“. Zuletzt wurde ein viel stärkerer Akzent auf die Augenfarbe gesetzt: „Α ναι, μαβιά· ένα σαπφείρινο μαβί“ (Ja, doch, tiefblaue; das Blau von Saphir) durch die vom Original abweichende Interpunktion und die ebenfalls reimbedingte Hinzufügung des Verbs „scheinen“: „Ja, blaue! Blau, das durch Sapphire schien.“ Die Reproduktion des Reims ohne jede Ausnahme führte folglich bei H. von den Steinen oft zu Versen, die schwärmerischer veranlagt sind, als im Original.²⁵³

Zu guter Letzt wurde von den Steinens Übersetzung durch „Luxuslehnwörter“ poetischer gemacht, die von den Steinen, angeglichen an die Etymologie des griechischen Wortes, bildete.²⁵⁴ Auf diese Weise wurden z.B. die Adjektive „ενήδονος“ („lustvoll“) und „καλαίσθητος“ („gänzlich kultiviert“) bei der Übersetzung des Gedichtes „Julian und die Antiochier“ mit „lustumfängen“ und „schönempfunden“ wiedergegeben.²⁵⁵ In dasselbe Gedicht brachte von den Steinen eine weitere Wortschöpfung ein, als er das Substantiv „αερολογίες“ („leere Worte“) mit „Windredereien“ („Wind“ steht für „αέρας“ und „Redereien“ für „λόγια“) übertrug.²⁵⁶ Der gleiche Mechanismus war am Werke, als von den Steinen das Substantiv „ματαιοπονίες“ („Vergeblichkeiten“ / „Eitelkeiten“) gemäß seiner zusammengesetzten Teile: „μάταιος“ („eitel“) und „πόνος“ („Schmerz“, auf Altgriechisch auch „Mühe“) mit „Eitelmühe“ übertrug.

252. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 39.

253. Ein anderes Beispiel bietet die Übersetzung des 10. und 11. Verses aus dem Gedicht „Im Mond Athyr“. „Με φαίνεται που ο Λεύκιος μεγάλως θ' αγαπήθη. / Εν τω μηνί Αθύρ ο Λεύκιος εκουμήθη“ („Mir scheint als wurde Leukios mit großer Kraft geliebt. / Im Monat Athyr ist Leukios entschlafen“ übersetzt von Josing in: Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 133). Von den Steinen übersetze den ersten von beiden zitierten Versen besonders gefühlvoll: „Mich dünkt, daß reiche Strahlen Der Liebe Levkios trafen. / In jenem Mond Athyr Ist Levkios entschlafen.“ (Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 50).

254. Der Begriff „Luxuslehnwort“ ist dem Buch von Jörn Albrecht *Literarische Übersetzung* entnommen. Vgl. „Jedes entlehnte oder durch Lehnübersetzung im engeren und weiteren Sinn gebildete Wort, das ein Übersetzer zur Auffüllung einer Ausdruckslücke einsetzt – sei sie nun objektiv gegeben („Bedürfnislehnwort“) oder vom Übersetzer individuell als eine solche empfunden („Luxuslehnwort“), – kann potentiell zu einem Wort der Zielsprache werden.“ Albrecht, *Literarische Übersetzung*, S. 157.

255. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 90.

256. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 90.

Aus den oben angeführten Beispielen wird ersichtlich, dass die Poetisierung des Originals im Gewande eines erlesenen Wortschatzes und Wortneubildungen (Neologismen) zutage kam. Diese Poetisierung lief bei Helmut von den Steinen sowohl auf die Bereicherung der Zielsprache als auch auf die Hervorhebung der eigenen poetischen Leistung hinaus, wie es sich anhand des Gedichtes „Im gleichen Raum“ exemplarisch veranschaulichen lässt.

Στον ίδιο χώρο²⁵⁷

Οικίας περιβάλλον, κέντρων, συνοικίας
που βλέπω κι όπου περπατώ· χρόνια και χρόνια.

Σε δημιούργησα μες σε χαρά και μες σε λύπες:
με τόσα περιστατικά, με τόσα πράγματα.

Κ' αισθηματοποιήθηκες ολόκληρο, για μένα.

In dieses Gedicht kann eine Art Lebensbilanz hineingelesen werden, die von dem 65-jährigen Dichter gezogen wurde. Kavafis bestätigte hier seine Versöhnung mit der Umgebung Alexandrias; diese Versöhnung resultierte daraus, dass die Umgebung: „Οικίας περιβάλλον, κέντρων, συνοικίας“ in die Dichtung einging und in der Dichtung aufging. Das Umfeld verwandelte sich ins Gefühl bzw. es fand seinen Platz in der Dichtung: „Κ' αισθηματοποιήθηκες ολόκληρο, για μένα.“ Das Verb „αισθηματοποιήθηκες“, das sich als Wortschöpfung von Kavafis zu erkennen gab, fand in von den Steinen Übersetzung seine Entsprechung. Von den Steinen gab die Wortschöpfung von Kavafis mit dem eigenen Neologismus „sich versinnlichen“ wieder. Dieser wurde nicht nur den Anforderungen des Originals gerecht, sondern bezeugte auch die poetische Kompetenz des Übersetzers. Helmut von den Steinen tauchte gefühlsmäßig in das Original ein, indem er, wie Nousia treffend bemerkte, „sich an eine Prozedur zur Erschaffung einer kreativen, dichterischen Sprache begibt, die der Sprache des Originals gleichkommt“.²⁵⁸

257. Kavafis, *Ta Poiήματα B' (1919-1933) (Die Gedichte. II)*, S. 86.

258. Vgl. „εισέρχεται σε μια διαδικασία δημιουργικής ποιητικής γλώσσας ανάλογη με αυτήν του πρωτοτύπου.“ Nousia, „Konstantin Kavafis. Das Hauptwerk“, S. 282. Vgl. hier die Übersetzung des gleichen Verses von Jörg Schäfer und Hans-Christian Günther, die das Original mithilfe einer Umschreibung bzw. einer interpretierenden Übersetzung ins Deutsche vermittelten: „Und bist ganz verwandelt in Gefühl, für mich“ übersetzt von Schäfer in: Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 427 sowie „und ganz in Fühlens Raum lebst du für mich“ übersetzt von Günther in: Konstantinos Kavafis: *Der Dichter Konstantinos Kavafis. Einführung, Übersetzung und erläuternde Anmerkungen von Hans-Christian Günther. Nachwort von Arnd Kerkhecker*. Nordhausen: Traugott Bautz, 2008, S. 192.

Im gleichen Raum²⁵⁹

Hauses Umgebung, Menschengewimmels, Stadtteils,
was ich sehe und wo ich umwandle Jahre und Jahre.

Dich erschuf ich mitten in Freude und mitten in Schmerzen:
Aus so vielem Geschehn, aus so viel Dingen.

Und du versinnlichtest dich, ein Ganzes, für mich.

2.4 Abschlussbemerkungen zu Teilsammlungen aus Kavafis-Werk (1942-1962)

Mit Helmut von den Steinens *Gedichte* (1962) schloss die Phase der Kavafis-Rezeption ab, die mit Jablonskis *Gedichte des Kavaphis* 1942 anfang. Mit Blick auf die ersten zwanzig Jahre lassen sich folgende Punkte herausstellen.

Erstens ist die Rezeption des Dichters durch zahlreiche Fäden mit dem George-Kreis verknüpft. Die Präsenz von George schlug sich in dem Paratext, etwa im Hinweis von Cordan (1947) oder in der Einführung von H. von den Steinen in der Castrum Peregrini Presse sowie in der eigentlichen Übersetzung der Kavafis-Gedichte nieder. Dabei stellte Cordan mit seiner Übersetzung einen beispiellosen Fall dar. Viel intensiver als bei Helmut von den Steinen traf die Übertragung von Cordan durch den George-Bezug einen Ton, der in der deutschsprachigen Kavafis-Rezeption nicht seinesgleichen fand. Auch wenn man Ritsos' und Seferis' Rezeption mit in den Blick nimmt, stößt man auf keine Übertragung, worin sich die Spannung zwischen Ausgangstext und richtungweisender Instanz der Zielkultur so farbig illustrierte, wie in Cordans Übersetzung. Des Weiteren signalisierte Kavafis' Nähe zur Antike neben der Seelenverwandtschaft zu George in allen Auswahlgaben die zweitwichtigste „Urkunde“ des griechischen Dichters.

Zweitens ist der Paratext, besonders bei Jablonski und Cordan, sehr schlicht ausgestaltet. Helmut von den Steinen ist der erste, der ein umfassendes Kavafis-Bild zusammenstellte. Auch die Homosexualität des Dichters kam erstmals bei H. von den Steinen zur Sprache. Dabei fällt auf, dass die Homosexualität entweder im Gewande der platonischen Philosophie auftrat oder durch ihre Verbindung mit der Dichtkunst legitimiert wurde.

259. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 111. Bei einer vergleichenden Lektüre zwischen Übersetzung und Original wird außerdem ersichtlich, dass sich von den Steinen ziemlich streng an das Wort, an die Wortklasse und an die Reihenfolge der Elemente des Originals hielt.

Im Folgenden wird Kavafis' Rezeption in Teilsammlungen rekonstruiert, die in den 80er- und 90er-Jahren erschienen. Die ersten Teilsammlungen nach H. von den Steinen *Gedichte* (1962) wurden kurz vor bzw. nach der Erstveröffentlichung des Kavafis-Hauptwerks *Brichst du auf gen Ithaka* von Wolfgang Josing im Jahr 1983 herausgegeben. Die frühere Ausgabe, *Ausgewählte Gedichte*, ist die erste und zugleich einzige Ausgabe mit Kavafis' Gedichten, die 1979 in der DDR veröffentlicht wurde. Insofern stellt sich die Frage, auf welche Art und Weise die Patronage, im Sinne von A. Lefevere, und die Ideologie das gezeichnete Bild von Kavafis in der DDR beeinflussten. Die spätere Ausgabe *Um zu bleiben. Liebesgedichte* (1989), die als erste behandelt wird, ist nach *Gedichte des Konstantin Kavafis* der zweite Gedichtband bei Suhrkamp, der das Engagement des Verlages für die Verbreitung der Kavafis-Dichtung bewies. Der markante Unterschied zu den Teilsammlungen von Jablonski, Cordan und von den Steinen lag an der gewichtigen Rolle des Paratextes wie auch am Verzicht auf Beglaubigungsinstanzen und auf Poetisierung des kavafischen Originals.

2.5 Auswahl Ausgaben nach 1962. Michael Schröders *Um zu bleiben*. (1989)

Mit *Um zu bleiben* begab sich Michael Schröder auf einen Pfad, auf dem ihm kein Übersetzer bzw. Herausgeber vorangegangen ist.²⁶⁰ Denn Schröder legte eine zweisprachige, thematische Ausgabe vor, die ausschließlich das homoerotische Element der Kavafis-Dichtung hervorhob.²⁶¹ Der Zug des Gleichgeschlechtlichen in *Um zu bleiben* wurde in der Gedichte-Auswahl, in der Übersetzung, im Nachwort Schröders und *last but not least* in den Radierungen von David Hockney,²⁶² die den Gedichten beigegeben sind, offenkundig. Aus diesem Grund wurde die Teilsammlung *Um zu bleiben* als Ereignis gewertet, das Kavafis' Homoerotismus feierte.²⁶³

Im Mittelpunkt meiner Darstellung von *Um zu bleiben* steht zunächst die Art und Weise, womit der Paratext (Radierungen und Nachwort) in die Rezeption der Gedichte einwirkt und diese darüber hinaus manipuliert.

M. Alexiou zeigte in ihrem Text „Eroticism and Poetry“, dass erotische Bildthemen seit Anbeginn der dichterischen Karriere von Kavafis regelmäßig in seinen Gedichten vorkommen.²⁶⁴ Frühere Kavafis-Gedichte thematisieren sogar die Liebe zu einer Frau; in den unveröffentlichten Gedichten: „Όταν, φίλοι μου, αγαπούσα...“ („Als ich verliebt war, meine Freunde...“, 1885), „Ο βεϊζαδές προς την ερωμένη του“ („Beyzades an seine Geliebte“, 1884), „Κυανοί Οφθαλμοί“ („Blaue Augen“, 1892) wie auch in den verworfenen: „Μάταιος, Μάταιος

260. Konstantinos Kavafis: *Um zu bleiben. Liebesgedichte Griechisch und Deutsch*. Übersetzung und Nachwort von Michael Schröder. Mit dreizehn Radierungen von David Hockney. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989.

261. Es kommen hier zweiunddreißig erotische Gedichte vor, die ohne Ausnahme zum Hauptwerk von Kavafis gehören. Die Einordnung der Gedichte folgt weder chronologischen noch alphabetischen Kriterien.

262. David Hockney, der am 9. Juli 1937 in Bradford, Yorkshire geboren wurde, ist ein britischer Künstler, dessen Werk auf seine Homosexualität eindringlich verweist. Die dreizehn Radierungen, die hier vorkommen, bilden sehr oft halbnackte und auf einem Bett liegende junge Männer ab. Diese Radierungen haben eine interessante Geschichte. Hockney entdeckte Kavafis durch das *Alexandria-Quartett* von Lawrence Durrell. Am Ende des ersten Romans der Tetralogie *Justine* findet sich das Kavafis-Gedicht „Die Stadt“. Die Radierungen wurden nach der Lektüre der englischen Kavafis-Ausgabe von John Mavrogordatos gezeichnet und herausgegeben erstmals 1966 im Gedichtband *Fourteen Poems by C.P. Cavafy. Chosen and illustrated with twelve etchings by David Hockney*. Übers. von Nikos Stangos and Stephan Spender. London: Editions Alecto Limited, 1966. Vgl. auch: Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 110.

263. Vgl. folgende lobende Rezensionen: Gerd-Klaus Kaltenbrunner: „Vom Eros der Ferne des letzten Alexandriners. Der griechische Lyriker Konstantinos Kavafis und seine seltsame Liebesgedichte.“ In: *NZZ*. Nr. 26 (02.02.1990), ohne Seitenangabe und Rüdiger Görner: „Schamlos lügen, um der Wahrheit willen. Prosa, Gedichte und Notate von Konstantin Kavafis.“ In: *FR* (11.01.1992), ohne Seitenangabe.

264. Margaret Alexiou: „Eroticism and Poetry.“ In: *Journal of the Hellenic Diaspora*, X 1-2 Spring-Summer (1983), S. 45-65, hier S. 48.

έρως“ („Vergebliche, vergebliche Liebe“, 1886) und „Ένας Έρως“ („Eine Liebe“, 1896) verfestigt sich ein männliches lyrisches Ich, das seine Liebe zu einer Frau zum Thema macht.²⁶⁵ Im Kavafis-Hauptwerk, zumindest bis circa 1921, bekennt sich der Dichter nicht offen zum gleichgeschlechtlichen Eros. Um das Wort von Karl Malkoff aufzugreifen, vermeidet Kavafis in seinem Frühwerk „the public exposure of his homosexuality: if he is not denying it, he is not admitting it either“.²⁶⁶ Dass diese Gedichte (vor 1921) eine vom eigenen Geschlecht faszinierte Erotik zum Gegenstand haben, lässt sich voll ermessen, wenn man sämtliche erotischen Gedichte gelesen hat. Gesellschaftliche Tabus und die Moral seiner Zeit bringen den Dichter dazu, selbst in der Zeit 1904-1919, in der viele erotische Gedichte niedergeschrieben wurden, den Aspekt der Homosexualität mit Hilfe der griechischen Sprache zu verschleiern.²⁶⁷ Die griechische Sprache scheint sogar der Ambiguität des Genus der Geliebten oder der liebenden Person Vorschub zu leisten.

In der Auswahl von Michael Schröder sind solche Gedichte enthalten, die diesem Schema der Verschleierung folgen, wie z.B.: „Wenn es entflammt“, „Komm zurück“, „Weit zurück“ und „Lust“, in denen die Erinnerung an die Liebe, an die Lust und an die Bewahrung der sinnlichen Visionen als Ursprung der Kavafis-Verse gedeutet wird.²⁶⁸ Es kommen zudem Gedichte vor, wie etwa „Eine Nacht“, „Tage von 1903“, „Grau“, „Sonne am Nachmittag“, in denen das

265. Vgl. Savvidis, *Βασικά θέματα της Ποίησης του Καβάφη* (*Die Hauptthemen der Dichtung von Kavafis*), S. 44. Die oben angeführten Gedichte finden sich in: Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 399-400, 397, 419 und 345-348 entsprechend. Das Gesamtœuvre von Kavafis besteht aus Hauptwerk, unveröffentlichten, verworfenen und unvollendeten Gedichten. Das Hauptwerk bzw. die 154 vom Dichter, zu Lebzeiten, veröffentlichten Gedichte wurde erstmals von G.P. Savvidis 1963 philologisch kommentiert und publiziert. Vgl. Kavafis, *Τα Ποιήματα Α' και Β'* (*Die Gedichte I. und II.*). Die unveröffentlichten (77 an der Zahl) wurden vom Dichter sorgfältig aufbewahrt, aber der Öffentlichkeit nie zugänglich gemacht. Diese wurden 1968 von Savvidis herausgegeben in: K.P. Kavafis: *Ανέκδοτα Ποιήματα (1882-1923) (Unveröffentlichte Gedichte)*. Hg. von G.P. Savvidis. Athen: Ikaros, 1968. Auf Savvidis ging ebenfalls die Edition der von Kavafis verworfenen Gedichte (37 an der Zahl) zurück, während R. Lavagnini die Edition der 30 unvollendeten Gedichte pflegte. Siehe: K.P. Kavafis: *Αποκηρυγμένα Ποιήματα και Μεταφράσεις (1886-1898) (Verworfen Gedichte und Übersetzungen)*. Hg. von G.P. Savvidis. Athen: Ikaros, 1983 und K.P. Kavafis: *Ατελή Ποιήματα (1918-1932) (Unvollendete Gedichte)*. Hg. von R. Lavagnini. Athen: Ikaros, 1994. Es muss hier betont werden, dass die Kavafis-Forschung G.P. Savvidis ungeheuer viel zu verdanken hat. Neben der Herausgabe des Kavafis-Werks und zahlreichen Büchern bzw. Artikeln zu Kavafis, ging die Bewahrung und Verwaltung des Kavafis-Archivs auf die gewissenhafte Arbeit von G.P. Savvidis zurück. Über das Archiv des Dichters siehe exemplarisch: G.P. Savvidis: „Το Αρχείο του Κ.Π. Καβάφη“ („Das Kavafis-Archiv“). In: *Μικρά Καβαφικά. Α' (Kleine Kavafika. I.)*. Athen: Ermis, 1985, S. 31-55.

266. Karl Malkoff: „Varieties of Illusion in the Poetry of C.P. Cavafy.“ In: *Journal of Modern Greek Studies*, 5, 2 Oktober (1987), S. 191-205, hier S. 203.

267. Alexiou, „Eroticism and Poetry“, S. 48. Auch Savvidis weist eindringlich darauf hin, dass das Genus der geliebten Person bis 1921 im Dunkeln bleibt. Dies wird von Savvidis mit der Tatsache in Zusammenhang gebracht, dass Kavafis bis 1922 als Beamter tätig war. (G.P. Savvidis: „Ένδυμα, Ρούχο και Γυμνό στο Σώμα της Καβαφικής Ποίησης“ („Gewand, Kleidungsstück und Nacktdarstellung im Körper der Kavafis-Dichtung“). In: *Μικρά Καβαφικά. Α' (Kleine Kavafika. I.)*, S. 213-256, hier S. 236).

268. Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 13, 15, 31 und 35.

Genus der vom lyrischen Ich geliebten Person auch in der Übersetzung ungewiss bleibt („Eine Nacht“, „Tage von 1903“) oder ganz in den Hintergrund gerückt wird.²⁶⁹ Beim Gedicht „Sonne am Nachmittag“ prägt sich nicht das einmal in der Übersetzung auftretende „er“ tief ins Gedächtnis des Lesers ein: „In der Mitte der Tisch, an dem schrieb er“, sondern die Verewigung des Abschiedsmomentes, die Verwandlung eines präzisen, im Gedicht konkretisierten Momentes in Unendlichkeit: „...am Nachmittag, um vier, trennten wir uns, / es sollte bloß für eine Woche sein...Allein, / aus jener Woche wurde Ewigkeit.“²⁷⁰

In Gedichten, in denen Homosexualität durch sprachliche Camouflage vom Dichter verwischt wurde, vergisst der Leser beinahe, dass es sich hierbei um *queer-poems* (homosexuelle Poesie) handelt. Dies lässt sich am Beispiel des Gedichtes „Weit zurück“ sehr gut veranschaulichen: „Ach könnt ich die Erinnerung beschreiben, / doch ist sie ausgelöscht ... als wenn nichts blieb, / ganz weit zurück liegt sie in meinen Jünglingsjahren. // Die Haut, als wär sie aus Jasmin... / Der Abend im August – August? – der Abend... / Kaum sehe ich die Augen noch, doch waren sie wohl blau, / ja blau, wie Saphir blau.“²⁷¹

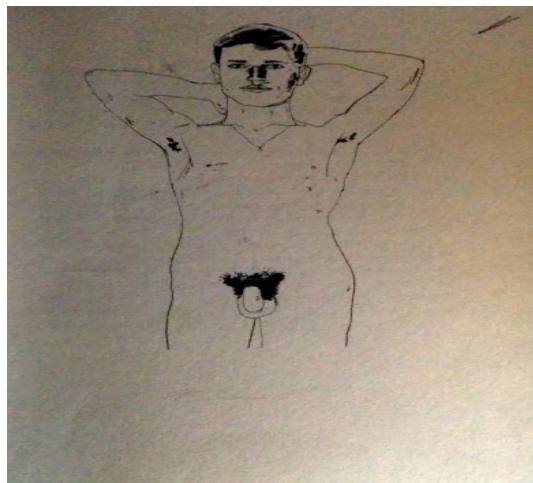


Abbildung 1: Radierung aus *Um zu bleiben*

Anders verhält es sich, wenn der Leser die Radierungen von Hockney vor Augen hat (Abbildung 1 und 2). Sie tragen zur Veranschaulichung der Homosexualität bei und schwächen somit den Zauber des Originals ab, indem sie der Phantasie des Lesers eine deutliche Grenze setzen.²⁷²

269. Vgl. die entsprechenden Übersetzungen in: Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 27, 29, 43 und 55.

270. Für das Gedicht: Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 55 und für seine Analyse: Alexiou, „Eroticism and Poetry“, S. 60.

271. Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 31.



Abbildung 2: Radierung zum Gedicht „Ihr Anfang“ aus *Um zu bleiben*.

Es steht außer Frage, dass *Um zu bleiben* Gedichte beinhaltet, die offenbar von der gleichgeschlechtlichen Liebe inspiriert sind. Die männliche Schönheit wird z.B. vermehrt artikuliert, wie etwa im Gedicht „So oft schon blickt ich –“, wobei sie im Gleichnis einer Statue ihren verdeckten und doch elaborierten Ausdruck fand: „[...] Zeichnung des Körpers, Rot der Lippen, Lust der Glieder. / Haar wie an Statuen der Griechen: / wunderschön, und ohne Künstelei, / so fällt es, ein wenig, in die weiße Stirn [...].“²⁷³ Thematisiert wird auch die Beziehung zwischen Poesie und Homoerotik. Die Erfüllung der verbotenen Lust z.B. im Gedicht „Ihr Anfang“ wird durch die Magie der Kunst in etwas „Höheres“ transformiert in „[...] Verse voll Kraft, die hier ihren Anfang haben.“²⁷⁴ Bei anderen Gedichten, wie z.B. in „In einem alten Buch“ oder in „Bild eines dreiundzwanzigjährigen, gemalt von seinem Freund gleichen Alters, der gern malt“ wagt es Kavafis mit großer Offenheit und Kühnheit, die Schönheit „regellosem Reiz“ bzw. die zwar auserlesene, aber furchtlose Liebesbegier zu feiern.²⁷⁵

272. In diesem Zusammenhang ist es interessant zu erwähnen, dass Kavafis in einer 1908 verfassten Notiz auf die Vorteile der „kryptischen“ Gedichte hinwies. Kryptische Gedichte erlauben, laut Kavafis, leichter „eine Anverwandlung an andere – verwandte – Empfindungen oder aber einen anderen emotionalen Zustand.“ Kavafis, *Die Lüge ist nur gealterte Wahrheit*, S. 23 und das Original in: K.P. Kavafis: *Ανέκδοτα Σημειώματα Ποιητικής και Ηθικής*. (Unveröffentlichte Notate zu Poetik und Moral). Hg. von G.P. Savvidis. Athen: Ermis, 1983, S. 44.

273. Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 33.

274. Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 43.

275. Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 65 und 85. Die Wiedergabe des Verses: „την εμορφιά των ανωμάλων έλξεων“ aus dem Gedicht: „Σ’ ένα βιβλίο παλιό“ („In einem alten Buch“) variiert von einer wortgetreuen: „der Schönheit anomaler Reize“ (Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 257) über eine sinngemäße: „der Schönheit regellosem Reiz“ (Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 65) bis hin zu einer verharmlosten Fassung: „Schönheit, wie sie nur unerlaubten Reizen innewohnt“ in der Anthologie homosexueller Poesie: *Calamus: Männliche Homosexualität in der Literatur des 20. Jahrhunderts: Eine Anthologie*. Hg. von David Galloway und Christian Subisch. Hamburg: Rowohlt, 1981, S. 23.

In diesem letzten Fall, wobei der homoerotische Zug im Gedicht bereits ohne Verschleierung vorliegt, wird das Werk zweier homosexueller Künstler miteinander in Verbindung gebracht, wie Maria Oikonomou schon erkannte, und die Homosexualität „geadelt durch den artistischen Gestus erfährt ihre Normalisierung.“²⁷⁶ Doch es bleibt ungewiss, ob die Gegenüberstellung von Text und Bild auch einem konservativen Leser zur „Normalisierung“ der Homosexualität verhelfen kann. Sicher ist indes, dass die Radierungen sogar die Lektüre der explizit homoerotischen Gedichte steuern, indem sie suggerieren, dass es in der Dichtung von Kavafis ein bestimmtes Gegenüber gäbe. Eine solche Annahme ist nicht immer stimmig, da sich viele erotische Kavafis-Gedichte, laut Hanjo Kesting, „niemals an ein konkretes Gegenüber“ wenden, sondern „Gedichte über die Liebe – eine Sammlung von Augenblicken der Lust, aus der Erinnerung beschworen“ sind.²⁷⁷

Die Homosexualität des Dichters wurde nicht nur durch die Radierungen von Hockney erkennbar und offensichtlich gemacht; sie steht auch im Zentrum des Nachwortes von Michael Schröder, in Abschnitten wie der Folgende:

Nachzuweisen ist allerdings, daß Kavafis nach der Rückkehr aus Konstantinopel, von den Hausangestellten gedeckt und in Schutz genommen, nach dem Zubettgehen der Mutter das Haus verläßt und die schlechten Viertel durchstreift, um hier seine Abenteuer zu erleben, die sicher in einigen Gedichten ihren Nachklang gefunden haben.²⁷⁸

Dabei werden diese Erlebnisse mit Schuldgefühlen befangen dargestellt: „Auch zu Hause, solange er noch ein Zimmer in der Wohnung der Mutter, Rue Tewfik, bewohnt, hat er Zettel zur stetigen Erinnerung und Mahnung liegen: Ich schwöre, ich werde es nie wieder tun.“²⁷⁹ Schröder lässt weder die Homosexualität des Dichters außer Acht noch verkleidet er sie in platonische Züge wie Helmut von den Steinen; statt dessen, was schon Maria Oikonomou erkannte, entpuppt sich die Homosexualität als „ägyptische Sinnenlust“ und wurde dadurch „gezähmt und kontrolliert.“²⁸⁰ Homosexuelle Erlebnisse werden laut Schröder so nicht nur in der Kavafis-Dichtung sondern auch in den „tristen Straßen“ seiner geliebten Stadt Alexandria festgehalten. Kavafis „hat die tristen Straßen der Viertel mit dem Duft seiner Verse erfüllt.“²⁸¹

276. Oikonomou, „Kapital und Alterität“, S. 343.

277. Hanjo Kesting: „Die trockene Schale umhüllt den glühenden Kern. Erstmals auf deutsch: das Gesamtwerk des griechischen Dichters Konstantinos Kavafis.“ In: *FAZ* (14.10.1997), ohne Seitenangabe.

278. Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 107.

279. Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 108.

280. Oikonomou, „Kapital und Alterität“, S. 342.

281. Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 106.

Mit der Homosexualität des Dichters verhält es hier so, wie Gérard Genette in seinem Buch *Paratexte* festsetzte.²⁸² Ein bloßes Faktum, das von Genette als „faktischer Paratext“ definiert wurde, fügte „dem Text irgendeinen Kommentar hinzu oder lastet auf seine Rezeption“, falls dieses Faktum in die Öffentlichkeit gebracht wird.²⁸³ Im Fall des Gedichtbandes *Um zu bleiben* erwies sich die Lebensdarstellung von Kavafis aus der Perspektive des Homosexuellen als notwendige interpretatorische Stütze, damit alle Gedichte, die in *Um zu bleiben* aufgenommen wurden, als explizit homoerotisch verstanden werden.²⁸⁴ Anders gesagt stützte sich ein Gutteil der Kavafis-Lektüre auf seine Biografie.

2.5.1 Schröders Übersetzung

Kavafis' Wiedergabe von Michael Schröder fügte sich in die Zielsetzung des Bandes *Um zu bleiben* ein, Kavafis „zu einem apokryphen Propheten schwuler Bekenntnisdichtung zu machen.“²⁸⁵ Schröder schrieb seiner Übersetzung das Ziel zu, die Ambivalenz des Originals, die oft auf das unbestimmt gebliebene Genus der auftretenden Personen zurückgeht, mit Hilfe einer sehr expliziten Sprache zu zerstreuen. Darüber hinaus kam die Sinnlichkeit der Kavafis-Gedichte im Gewande einer herberen Sprache hervor, die den Ton des Originals nicht treulich wiedergab. Im Folgenden werden einige Beispiele angeführt sowie Vergleiche zu anderen Kavafis-Übersetzungen gestellt, mit dem Ziel das Mitwirken von Bild und Wort anschaulich darzustellen.

Die erste Übertragung, die diskutiert wird, ist jene des Gedichtes „Επέστρεφε“ („Kehr zurück“); hier macht sich ein Ton ins konkret Erotische deutlich bemerkbar. Zum einen dadurch, dass die Anfangsverse des Gedichtes: „Επέστρεφε συχνά και παίρνει με, / αγαπημένη αίσθησις επέστρεφε και παίρνει με –“ („Kehr oft zurück und nimm mich auf, / geliebte

282. Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt und New York: Campus Verlag, 1989.

283. Genette, *Paratexte*, S. 14.

284. Die Gedichte-Auswahl von Schröder konzentrierte sich auf Gedichte, die sich leicht als Liebesgedichte zu erkennen geben. Es wurden dennoch Gedichte, wie z.B. „Imenos“, „Kimon, des Learchos Sohn, 22 Jahre alt, Student der griechischen Literatur (zu Kyrene)“ oder „Käsarion“ nicht mitberücksichtigt, in denen die historische und die sinnliche Dimension ineinander übergehen. Als Folge kann der Leser nicht den Eindruck gewinnen, dass „eroticism in Cavafy's poetry is not personal, nor is it confined to poems with explicit or predominant erotic themes: it permeates his world of illusion and reality, and his perception of myth, history, Hellenism, and poetry.“ (Alexiou, „Eroticism and Poetry“, S. 64). Die gleiche Ansicht vertraten auch G.P. Savvidis und K.Th. Dimaras. Vgl. Savvidis: „Διαβάζοντας τρία σχολικά Ποιήματα του Κ.Π. Καβάφη“ („Bei der Lektüre drei Kavafis-Gedichte für die Schule“). In: *Μικρά Καβαφικά Α. (Kleine Kavafika. I.)*, S. 179-210, hier S. 204 und K.Th. Dimaras: *Σύμμεικτα Γ'. Περί Καβάφη. (Gesammelte Werke. III. Band. Über Kavafis)*. Athen: Gnosi, 1992, S. 138.

285. Karl-Markus Gauß: „Keine anderen Meere.“ In: *Presse* (20.12.1997), ohne Seitenangabe.

Empfindung, kehr zurück und nimm mich auf –“),²⁸⁶ die einen Appell an die „geliebte Empfindung“ richten, von Schröder wie folgt ins Deutsche wiedergegeben wurden: „Komm oft zurück und nimm mich, / komm, Sinnlichkeit, geliebte, nimm mich ganz.“²⁸⁷ Auf diese Weise wurde die in Abstraktion verharrende „geliebte Empfindung“ in ihr Gegenteil „Sinnlichkeit“ verkehrt - eine Wortwahl, die viel eindringlicher auf Wollust als das Wort „αίσθησις“ des Originals verweist.

Zum anderen rückt die Übersetzung an eine zugespitzte Erotik durch Wiedergabe des Wortes „επιθυμία“ („Wunsch“, „Verlangen“) im vierten Vers: „κ’ επιθυμία παληά ξαναπερνά στο αίμα“ („Begehren von ehemals das Blut durchströmt“) mit dem Wort „Gier“: „und alte Gier das Blut durchströmt“; im Gegensatz zum Wort des Originals ist „Gier“ ein viel stärker auf sexuellen Genuss und sinnliches Befriedigen gerichtetes Wort.²⁸⁸

Schließlich versetzt die Übertragung des Verses: „κ’ αισθάνονται τα χέρια σαν ν’ αγγίζουν πάλι“ („und wenn die Hände fühlen, als berührten sie noch einmal“) mit „die Hände die Berührung wieder fühlen“, die nur in der Phantasie gespürte Berührung in die Ebene der Wirklichkeit.²⁸⁹ Dennoch kommt bei den Liebesgedichten von Kavafis der Erinnerung sowie der Phantasie eine wichtigere Bedeutung als dem wirklich Erlebten zu. Die „Visionen deiner Liebeslust“ regen sich im Geiste des lyrischen Ich; und es sind vorwiegend diese Visionen, die die Grundlage für die Dichtkunst bilden und nicht „die Bilder der Eintagslieben“ bzw. kurz andauernde Beziehungen, die im realen Leben verankert sind.²⁹⁰

Dieses ins exzessiv Erotische getriebene Merkmal tritt aus der Wiedergabe des Gedichtes „Ομνύει“ noch deutlicher hervor.

Ομνύει²⁹¹

Ομνύει κάθε τόσο ν’ αρχίσει πιο καλή ζωή.
Αλλ’ όταν ελθ’ η νύχτα με τες δικές της συμβουλές,
με τους συμβιβασμούς της, και με τες υποσχέσεις της·
άλλ’ όταν έλθ’ η νύχτα με την δική της δύναμι
του σώματος που θέλει και ζητεί, στην ίδια
μοιραία χαρά, χαμένος, ξαναπιαίνει.

286. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 91.

287. Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 15.

288. Vgl. jeweils die Übersetzung von Schäfer in: Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 135 und Schröder in: Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 15.

289. Vgl. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 91 und Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 15.

290. Auf diese Weise: „die Bilder deiner Eintagslieben“ gab M. Schröder den Vers: „Του ερωτισμού σου τα οράματα“ wieder. (Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 13). Vgl. die Übersetzung desselben Gedichtes („Wenn sie sich regen“) von Josing in: Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 139.

291. Kavafis, *Ta Poiήματα A' (1897-1918) (Die Gedichte. I.)*, S. 62.

An diesem 1905 verfassten Gedicht manifestiert sich Schritt für Schritt die Macht, die die Nacht auf einen Menschen ausübt. Entgegen seiner wiederholten Schwüre, „ein besseres Leben anzufangen“ kommt die Macht der Nacht „Und doch, wenn die Nacht kommt“, ²⁹² die seinen Körper in Besitz nimmt „da ist er verloren und kehrt zurück / zur selben verderblichen Freude.“ Das Gedicht „Schwört“ weist zudem eine besondere optimistisch-metrische Form auf, wie G.P. Savvidis anmerkte, die zur Intensivierung seines Sinngefüges beiträgt. ²⁹³ Jede typographische Zeile besteht aus zwei metrischen Einheiten, von denen jede sieben und acht Silben enthält. ²⁹⁴ Die beiden letzten Verse, ein dreizehnsilbiger und ein elfsilbiger, in der Mitte ohne Abstand voneinander getrennt, setzen den Akzent auf den Fakt, dass sich dieser Mensch die „μοιραία χαρά“ („fatale Freude“) nicht entgehen lassen kann oder will.

In der Übersetzung des Gedichtes im Band *Um zu bleiben* wurde kaum versucht, die Form oder den Inhalt des Originals wiederzugeben. Schröder ist zum einen nicht bestrebt, wie es sich an der Form seiner Übersetzung zeigt, die typographische Gestalt des Originals zu reproduzieren. ²⁹⁵

Schwüre, Schwüre ²⁹⁶

Er schwört zum x-ten Mal:
Ich lass das schlechte Leben sein.
Da flüstert ihm die Nacht was ein,
macht ihm was vor, macht ihm ganz schwach,
es kommt die Nacht mit ihrer Macht;
und wie sies mögen, tuns die Glieder,
fatal, fatal nun treibt ers wieder

Zum anderen läuft der Duktus von Schröder auf eine Entpoetisierung des Originals hinaus; Schröder bediente sich einer Wortwahl, die ausgesprochen prosaische („zum x-ten Mal“), saloppe und derbe, ja beinahe obszöne Züge („und wie sies mögen, tuns die Glieder, / fatal, fatal, nun treibt ers wieder“) trägt, die keine Entsprechung im Original finden. Darüber hinaus

292. Der erste Teil des zweiten Verspaares wiederholte sich homophon im ersten Teil des vierten. Diese Wiederholung weist auf die entscheidende Macht der Nacht: „Und doch, wenn die Nacht kommt“. Ich zitiere hier die Übersetzung von Schäfer in: Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S.169.

293. Kavafis, *Ta Poiήματα A' (1899-1918) (Die Gedichte. I.)*, S. 151. Vgl. auch Fußnote 1509.

294. Das Gedicht „Schwört“ stellt sich als Einzelfall in doppelter Hinsicht dar. Zum einen, weil nicht das ganze Gedicht in Halbzeilen komponiert wurde. Zum anderen, weil die Halbzeilen nicht aus sechs und sieben Silben bestehen, wie es der Fall mit den restlichen siebzehn in Halbzeilen verfassten Gedichten ist, die zwischen 1915 und 1929 publiziert wurden. Vgl. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 24-25 und Kavafis, *Ta Poiήματα A' (1897-1918) (Die Gedichte. I.)*, S. 151.

295. Schröder verzichtete auch auf die Wiedergabe der homophonen Halbzeilen; stattdessen versah er seine Übersetzung mit einem Reim (abbccdd), unter dessen Wirkung das Kavafis-Gedicht dem Leser wie ein Liedchen vorkam.

296. Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 19.

führt diese spezifische Wortwahl zur Konkretisierung bzw. Präzisierung eines Sachverhaltes „und wie sie mögen, tun die Glieder, / fatal, fatal, nun treibt er wieder“, der im Original nicht in einer so exakt und dermaßen erotisch konnotierten Beschreibung eingebracht wurde. Schröders Übersetzung von „Schwüre, Schwüre“ stellt sich als Beispiel einer Vulgarisierung des Originals dar,²⁹⁷ die formal durch Senkung der Sprachebene und inhaltlich durch Verstärkung der erotischen Dimension vollzogen wurde. Die Wiedergabe von Schröder erfüllt somit viel weniger die Invarianzforderung bzw. die „Forderung nach Erhaltung“ der Merkmale des Originals, die mit dem Ziel jeder Übersetzung gebunden ist;²⁹⁸ dafür erfüllt sie mehr die Varianzforderung bzw. die Forderung nach intentionaler Änderung, die jeder Bearbeitung eigen ist.²⁹⁹ Die aus der Übersetzung von Schröder verstärkt hervortretende erotische Dimension steht zwar nicht mit dem Original im Einklang; sie ist aber mit dem abgezeichneten Kavafis-Bild in Schröders Nachwort vereinbar. Bei der Lektüre des Gedichtes fühlt man sich notgedrungen an folgende Stelle aus diesem Nachwort erinnert:

in abgetragener Kleidung und das Gesicht von einem Schal halb verdeckt, sich nach seinen Streifzügen [...] mit jedem neuen Geliebten zurückzog. Am Morgen danach, wenn er erwacht, nimmt er ein Stück Kreide und schreibt in großen Lettern an die Wand über dem Bett: [...] Ich schwöre, ich werde es nie wieder tun!³⁰⁰

Die Übersetzung von Jörg Schäfer verhält sich zu jener von Michael Schröder wie ein Antipode. Denn Jörg Schäfer, der zum Ziel seiner Übersetzung „Treue in Wort und Stimmung“ erklärte, hält sich sehr genau an Inhalt und Form des Originals.³⁰¹

Schwört³⁰²

Schwört immer erneut ein besseres Leben anzufangen.
Und doch, wenn die Nacht kommt mit den ihr eig'nen Ratschlägen,

297. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 308.

298. Schröder gab den ersten Vers des Originals: „ομνύει κάθε τόσο ν' αρχίσει πιο καλή ζωή“ aufgeteilt in zwei Verse: „Er schwört zum x-ten Mal / Ich lass das schlechte Leben sein“ ziemlich frei wieder. Des Weiteren fand die erste Halbzeile des zweiten Verses: „Αλλ' όταν έλθ' η νύχτα“ in seiner Übersetzung keinen Platz. Ferner wurden die 4. 5. und 6. Halbzeilen vom Original sehr abweichend übersetzt. Schröder hielt sich weder an die lexikalische Bedeutung noch an die Wortklasse des Originals. Auf diese Weise wurde aus: „με τες δικές της συμβουλές“, „με τους συμβιβασμούς της“, „και με τες υποσχέσεις της“: „Da flüstert ihm die Nacht was ein“, „macht ihm was vor, macht ihn ganz schwach.“ Beide letzten Verse des Gedichtes: „του σώματος που θέλει και ζητεί, στην ίδια / μοιραία χαρά, χαμένο, ξαναπαίει“ gab Schröder mit „und wie sie mögen, tun die Glieder, / fatal, fatal, nun treibt er wieder.“ Erotik wurde von Schröder überproportional betont und auf obszöne Weise ans Licht gebracht. So schlug das Bild des Körpers, der begehrt und verlangt, ins Bild der Glieder um, die es tun, wie sie es mögen, während kein Hauch von der „μοιραία χαρά“ in der Übersetzung zu finden ist.

299. Vgl. hier Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 317.

300. Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 108.

301. Vgl. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 25. Die typographische Gestalt und die homophonen Halbzeilen, bzw. die dritte und siebte, wurden in der Übersetzung von Schäfer beibehalten.

302. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 169.

mit ihren Kompromissen, und mit ihren Verheißungen;
und doch, wenn die Nacht kommt mit der ihr eignen Kraft
über den Leib, der voll Sehnen und Begehr,
da ist er verloren und kehrt zurück
zur selben verderblichen Freude.

Angelehnt an das griechische Original bleibt hier das Genus der Person, die im Gedicht vorkommt, bis zur vorletzten Zeile verborgen.³⁰³ Zu diesem Zweck übertrug Schäfer sowohl den Titel „Ομνύει“ („er“ oder „sie schwört“) als auch die erste Halbzeile „Ομνύει κάθε τόσο“ („er“ oder „sie schwört immer erneut“) in Übereinstimmung mit dem Original ohne Angabe des Personalpronomens: „Schwört“ und „Schwört immer erneut.“³⁰⁴ Diese in der Übersetzung von Schäfer sehr spürbare Tendenz, weit über die Grenzen der deutschen Sprachgewohnheiten hinauszugehen und den Leser in die sprachliche Konstitution des Griechischen hineinzuführen, verbindet sich mit der Zielsetzung, etwas von dem Spagat zwischen Verhüllung und Offenbarung der homoerotischen Nuance in den Zieltext einzubringen.

M. Schröder verfolgt in seiner Übersetzung genau die entgegengesetzte Richtung von J. Schäfer. Mit dem Ziel, die Homoerotik offenzulegen, wagt sich Schröder an Abweichungen vom Original heran, die keinesfalls sprachlich bedingt, sondern von ihm abhängig sind. Dies lässt sich nicht zuletzt am Beispiel des Gedichtes „Das 25. Jahr seines Lebens“ zeigen.

In diesem Gedicht wird aus der Perspektive eines Betrachters die krankhafte Liebe einer Person für ihre(n) ehemalige(n) Partner(in), die an Besessenheit grenzt, gezeichnet. Dass die Person, deren Gemüt „krank [...] vom sinnlichem Sehnen“ wurde, männlich ist, wird erst im dritten Vers des Originals wie auch in der Übersetzung von Schäfer offen gelegt: „Πηγαίνει στην ταβέρνα τακτικά / που είχε γνωριστεί τον περασμένο μήνα. / Ρώτησε·μα δεν ήξεραν τίποτε να τον πουν.“³⁰⁵ Schäfer steht im Dienst des Originals und leitet seine Übersetzung mit

303. Und zwar im vorletzten Vers der Übersetzung von Schäfer: „da ist er verloren und kehrt zurück.“ Vgl. den letzten Vers des Originals: „μοιραία χαρά, χαμένος, ξαναπηγαίνει“, wobei die Endung –ος des Partizips: „χαμένος“ („verloren“) auf einen Mann hinweist.

304. Vgl. hier die Übertragung des Gedichtes von Helmut von den Steinen („Er schwört“) in: Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 41 und von W. Josing („Er schwört sich“) in: Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 95. Angepasst an die syntaktische Struktur des Originals ist ferner die Wiedergabe der vierten und achten Halbzeile „με τις δικές της συμβουλές [...] με τη δική της δύναμι“ mit „mit den ihr eig'nen Ratschlägen [...] mit der ihr eignen Kraft.“ Es muss hier ergänzt werden, dass Schäfer das im Deutschen benötigte Subjekt in Anlehnung auf das Original wegließ, auch wenn es aus dem Kontext des Gedichtes, z.B. aus einer vorangegangenen Erwähnung, nicht hervorging.

305. Kavafis, *Τα Ποιήματα Β' (1919-1933) (Die Gedichte. II)*, S. 51. Das Geschlecht der liebenden Person zeigte sich im Original an dem männlichen Personalpronomen „τον“ („ihn“).

einem „geht“ – ohne Begleitung eines Pronomens – ein: „Geht regelmäßig in die Taverne, / wo sie sich im letzten Monat kennengelernt. / Er fragte; aber sie wußten ihm nichts zu sagen.“³⁰⁶

Im schroffen Gegensatz dazu macht die Übersetzung von Schröder gleich in den Einleitungsversen des Gedichtes konkrete Angaben zum Geschlecht des Liebes-Paares: „In die Taverne geht er immer wieder / in der er ihn im letzten Monat kennenlernte. / Er fragt nach ihm, doch konnt man ihm nichts sagen“.³⁰⁷ Die Ersetzung der dritten Person Plural des reflexiven Verbs „είχανε γνωρισθεί“ („sie sich kennengelernt haben“) mit der dritten Person Einzahl des aktiven Verbs „in der er ihn im letzten Monat kennenlernte“ stellt deutlich heraus, dass beide Liebespartner männlich sind. Zudem rückt die homoerotische Beziehung in den Mittelpunkt des dritten Verses, denn Schröder überträgt das im Original intransitiv gebliebene Verb „Ρώτησε“ („Er“ oder „Sie“ „fragte“) mit „Er fragte nach ihm.“

Während das Gewicht im Original zugunsten einer Doppeldeutigkeit verschoben ist, zerstreut Schröder von Anfang an jeden Zweifel an der Art der Beziehung. Das griechische Original bleibt zumal bis zum Ende implizit. Sein Ton ist zwar deutlich, aber nicht ausdrücklich. In der letzten Strophe wird das Innenleben des (liebenden) jungen Mannes, der vergebens auf seinen Partner wartet, beleuchtet. Gepeinigt von Eifersucht und Sehnsucht: „αδιαφορεί. – / Εξ άλλου, σε τι εκτίθεται το ξέρει, / το πήρε απόφασι. Δεν είν’ απίθανον η ζωή του αυτή / σε σκάνδαλον ολέθριο να τον φέρει“ („Doch zuweilen kümmert ihn das fast nicht. – / Freilich, er ist sich bewußt, wes er sich aussetzt, / er ist dazu entschlossen. / Nicht unwahrscheinlich, daß dieses Leben / in verderblichen Skandal ihn stürzt.“³⁰⁸ Man kann wohl vermuten, was für ein Leben diese Person in einen verderblichen Skandal stürzen könnte. Ausdrücklich gesagt wird es aber nicht.

Der Vergleich zwischen Schäfer und Schröder macht deutlich, dass sich Schröders Übersetzung von derjenigen Schäfers darin abgrenzt, dass sie bestrebt ist, die Unausdrücklichkeit des Originals ins Gegenteil umzuschlagen.

Dies lässt sich schließlich anhand des Gedichtes „Ἦλθε για να διαβάσει –“ veranschaulichen. Die Identität der lesenden Person bleibt bis zum sechsten Vers des Originals im Dunkeln: „Ἦλθε για να διαβάσει. Ειν’ ανοιχτά / δυό, τρία βιβλία·ιστορικοί και ποιηταί. / Μα μόλις διάβασε δέκα λεπτά, / και τα παραίτησε. Στον καναπέ / μισοκοιμάται. Ανήκει πλήρως στα

306. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 343. In der Übersetzung offenbart sich die liebende Person mit der Beifügung der Pronomina „er“ und „ihm“ als männlich.

307. Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 49.

308. Kavafis, *Ta Ποιήματα Β' (1919-1933) (Die Gedichte. II.)*, S. 51 und *Das Hauptwerk* (2007), S. 343.

βιβλία – / αλλ’ είναι είκοσι τριώ ετών, κ’ είν’ έμορφος πολύ.“³⁰⁹ Erst die Endung des Adjektivs „έμορφος“ deutet darauf hin, dass die Person, die zum Lesen kam, männlich ist.

Schäfer drängt dem deutschen den griechischen Satzbau auf, indem er den Titel und die erste Zeile des Gedichts: „Ηλθε για να διαβάσει – “ mit „Kam um zu lesen...“ wiedergab. Dadurch bleibt die Identität der lesenden Person bis zur dritten Zeile der Übersetzung ungesagt: „Kam um zu lesen. Zwei, drei Bücher / sind aufgeschlagen; Historiker und Dichter. / Doch kaum hat er zehn Minuten gelesen, / da ließ sie liegen. Ist halb eingeschlafen / auf dem Sofa. Gehörte ganz den Büchern – / ist jedoch dreiundzwanzig und überaus schön.“³¹⁰ Auch durch Mittel, die in der deutschen Sprache recht fremd wirken (die Weglassung des Subjekts), verharrt Schäfers Übersetzung genau so lange wie deren Original im Uneindeutigen und lässt den Leser über die Art des erotischen Verlangens im Unklaren.

Im Gegensatz zu Schäfer kommt es bei Schröder darauf an, unter Mitwirkung von Radierungen und Übersetzungsweise, die Unausdrücklichkeit, die das Original umweht, in Ausdrücklichkeit umzukehren. So hat Schröders Übertragung folgenden Wortlaut: „Zu lesen kam er. Nun liegen offen / zwei, drei Bücher: Historiker, Poeten. / Er las nicht mehr als zehn Minuten, / dann gab ers auf. Halb schlief er / auf dem Kanapee. Die Bücher sind sein ein und alles – / doch ist er dreiundzwanzig und sehr schön.“³¹¹

Am Ende des Gedichtes kommt heraus, was man am Anfang schon vermutet. Im Gedicht „Kam um zu lesen...“ oder „Zu lesen kam er –“, wie J. Schäfer und M. Schröder den Titel jeweils ins Deutsche übertrugen, nimmt die Bejahung eines Liebesfiebers, das keine lächerliche Scham für die Gestalt des Genusses kennt, die zentrale Stellung ein. Das Gedicht schließen folgende drei Verse ab, die zwar auf Homoerotik hindeuten, aber diese immer noch nicht explizit behandeln, wie Arnd Kerkhecker anmerkte,³¹²: „Στη σάρκα του που είναι όλο καλλονή / η θερμή πέρασε η ερωτική / χωρίς αστείαν αιδώ για την μορφή της απολαύσεως...“³¹³ Schäfers Übersetzung dieser Verse lautet: „Seinen Leib, der ganze Schönheit ist, / hatte die sinnliche Hitze ergriffen, / ohne lachhafte Scham vor die Form des Genusses....“, während Schröder das Original wie folgt ins Deutsche wiedergibt: „durchfuhr

309. Kavafis, *Τα Ποιήματα Β' (1919-1933) (Die Gedichte. II)*, S. 46.

310. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 331.

311. Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 71.

312. Vgl. hier das Nachwort von Kerkhecker in: Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 314.

313. Kavafis, *Τα Ποιήματα Β' (1919-1933) (Die Gedichte. II)*, S. 46.

sein Fleisch, das Schönheit ganz / es war ein Liebesfieber, ohne / die lächerliche Scham vor der Gestalt der Lust...“.³¹⁴

2.5.2 Homosexualität im Mittelpunkt: *Dreizehn Liebesgedichte* und *So unverwandt betrachtet*

In Kavafis' Wahrnehmung als homoerotischer Dichter drängen sich zwei weitere Auswahlgaben in den Vordergrund: *Dreizehn Liebesgedichte* und *So unverwandt betrachtet*,³¹⁵ die unabhängig voneinander 1993 bei Janssen und 1997 im Patrick Frey Verlag veröffentlicht wurden.³¹⁶ Der erste Auswahlband ist eine zweisprachige Prachtausgabe mit dreizehn unveröffentlichten Gedichten, die Kavafis zwischen 1904 und 1923 zu Papier brachte, aber nie freigab. Hierin stößt der Leser auf Themenbilder, die ihm aus dem Kavafis-Hauptwerk bereits vertraut sind. Ein lyrisches Ich, das starke Reue überkam, weil es „erlahmte und [...] verzagte“ vor dem unbestimmt geblieben „erträumten geliebten Körper“ oder eins, dessen Wörter, Sätze und Gedanken von der Erinnerung an die geliebte Person durchdrungen sind.³¹⁷ Der Verlust der sinnlichen Vision bzw. der konkreten sinnlichen Gestalt klingt auch, z.B. im Gedicht „Der Januar von 1904“, an.³¹⁸ In den Mittelpunkt der hier aufgenommenen Gedichte rücken ferner schöne Gestalten, denen durch Zufall ein lyrisches Ich im Theater, im Gedicht „Im Theater“ oder auf einem Bild dubiosen Ursprungs begegnet ist, wie es im Gedicht „So“ der Fall ist.³¹⁹

314. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 331 und *Um zu bleiben*, S. 71. Schröders starke Orientierung am homoerotischen Aspekt bringt nicht zuletzt ein eindimensionales Verständnis der Gedichte mit sich. Auf diese Weise wird u.a. auch folgendes Gedicht: „Tage von 1909, 10 und 11“ als ausschließlich (homo)erotisches gelesen. Im Gegensatz zu einer derartigen Interpretation zeigte G.P. Savvidis am Beispiel dieses Gedichtes, wie die sinnliche und sozialkritische Dimension in der Kavafis-Dichtung aufeinander treffen. Vgl. Savvidis: „Ο δραστηκός Λόγος του Καβάφη“ („Die drastische Rede von Kavafis“). In: *Μικρά Καβαφικά Α'* (*Kleine Kavafika I.*). S. 137-145, hier S. 140.

315. Konstantinos Kavafis: *Dreizehn Liebesgedichte*. Aus dem Griechischen übersetzt von K.E. Apostolidis-Kusserow. Illustriert mit 13 Federzeichnungen von Andreas Karayan, Berlin: Janssen Verlag, 1993 und Konstantinos Kavafis: *So unverwandt betrachtet*. Gedichte von Konstantinos Kavafis. Illustrationen von Dieter Hall. Zürich: Edition Patrick Frey, 1997. Dieter Hall – geboren 1955 in Zürich – lebt und arbeitet in New York und Zürich. Seine Gemälde decken ein breites Spektrum von Themen, die von Landschaften bis hin zur Darstellung der fundamentalen menschlichen Sexualität und der Alltagsästhetik reichen.

316. Der Janssen Verlag wurde 1981 in Berlin von Volker Janssen gegründet, der sich einen Namen als Journalist und Schwuler Polit-Aktivist gemacht hatte. In demselben Jahr wurde zudem die Janssen-Galerie ins Leben gerufen, die als erste „Gay Gallery“ weltweit galt; der Verlag und die Galerie wiesen großes künstlerisches und schwul-politisches Engagement für die Unterstützung männlicher Künstler auf. Bekannt wurde der Verlag u.a. 1991 für die damals initiierte Reihe „The male nude in art and photography.“ Der Verlag Patrick Frey, der 1986 von dem Schweizer Kabarettisten und Schauspieler Patrick Frey gegründet wurde, gibt Künstlerbücher heraus.

317. Vgl. Kavafis, *Dreizehn Liebesgedichte*, S. 10-11 und 6-7.

318. Kavafis, *Dreizehn Liebesgedichte*, S. 14-15.

319. Kavafis, *Dreizehn Liebesgedichte*, S. 22-23 und 34-35.

Die Verbindung zwischen erotischem Erlebnis und Dichtkunst, das ein beliebtes Sujet von Kavafis ist, taucht auch hier auf, z.B. im Gedicht „Und berührte ihre Betten und schlief darin“: „In die Zimmer ging ich, die verhohlenen, / deren Namen auszusprechen schon als Schande gilt. / Doch schändlich nicht für mich – denn / was für ein Poet und Meister wär’ ich dann?“³²⁰ An diesem Gedicht manifestiert sich deutlich, dass, was „in der Natur als unfruchtbar gilt [...] von der Gesellschaft als verboten markiert wird, in der Dichtung[...]“ als „auserlesen“ bezeichnet wird.³²¹ Das Betreten der „verhohlenen Zimmer“, das die damalige Moral als abstoßend empfindet, erhöht sich zur unabdingbaren Voraussetzung der Dichtkunst.

Der Dichtkunst wird nicht zuletzt die Fähigkeit nachgesagt „durch Anspannung des Geistes, / freilich nur für kurze Zeit, Liebesrausch, / der fast zu körperlich Lust wird“ zu kreieren.³²² Die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Illusion werden verwischt. Das Erträumte wiegt, wie aus dem Gedicht „Liebeshören“ hervorgeht, sogar schwerer als das wirklich Erfahrene und Genossene: „Doch glücklich dann, / bedenke und denke, wie viel die Phantasie dir schuf; dieses zuerst; / und dann die anderen – die kleineren – die du im Leben / hast erfahren und genossen, die wirklichen und greifbar nahen. – / An solche Lieben fehlte es dir nicht.“³²³ Die Dichtkunst agiert hier als Kompensation für die Nicht-Erfüllung der Liebesträume und kommt einer Art Droge gleich; unter Mitwirkung der „Zauberkraft des Alkohols“ schafft die Dichtung ein „artifizielles“ Paradies, in dem das lyrische Ich „eine vollkommene erotische halbe Stunde“ mit der begehrten Person (ein Er oder Sie) hat.³²⁴

Ein Blick auf alle dreizehn Gedichte macht auf das Verschleierungsprinzip der Liebesart aufmerksam. Die meisten Gedichte, sowohl im Original als auch in der Übersetzung, sind in ein mysteriöses „Du“ gehüllt.³²⁵ Der homoerotische Hauch verbleibt, wenn vorhanden, wie z.B.

320. Kavafis, *Dreizehn Liebesgedichte*, S. 39.

321. Molegraaf, „Ich ging in die geheimen Kammern“, S. 47-48.

322. Kavafis, *Dreizehn Liebesgedichte*, S. 43.

323. Kavafis, *Dreizehn Liebesgedichte*, S. 55.

324. Despoina Charalampidou-Solomí: „Η κλειστή Κάμαρη στην ερωτική Ποίηση του Καβάφη. Πορεία προς τον Μοντερνισμό“ („Das geschlossene Zimmer in der erotischen Dichtung von Kavafis. Der Weg zum Modernismus“). In: *Η Ποίηση του Κράματος. Μοντερνισμός και Διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*. (Der Dichtung der Mischung. Modernismus und Interkulturalität im Kavafis-Werk). Hg. von Michalis Pieris. Iraklion: Panepistimiakes ekdoseis Kritis, 2000, S. 214-223, hier S. 219.

325. Vgl. hier folgende Gedichte: „Der Dezember von 1903“, „Der September von 1903“, „Der Januar von 1904“, „Im Theater“, „Eine halbe Stunde“ (Kavafis, *Dreizehn Liebesgedichte*, S. 6-7, 10-11, 14-15, 22-23 und 42-43). Dabei sind die drei ersten Gedichte die einzigen im Kavafis-Werk, denen ein direkter Bezug zur Biografie des Dichters nachgewiesen werden kann, und zwar sie sind mit der Bekanntschaft eines unbedeutenden Dichters, Alexandros Mavroudis, in Athen 1903 in Verbindung zu bringen. Vgl.: Alexiou, „Eroticism und Poetry“, S. 49 und Paola Maria Minucci: *Η λυρική Αφήγηση στον Καβάφη*. (Die lyrische Erzählung bei Kavafis). Übers. von Vangelis Iliopoulos. Athen: Ypsilon, 1987, S. 74. Siehe auch eine enthaltene Notiz von Kavafis zum Gedicht: „Der Dezember von 1903“, die Zeugnis von dem biographischen Charakter dieser Gedichte ablegt: „Keine Gedichte

in den Gedichten „Auf den Treppen“, „Und berührte ihre Betten und schlief darin“, „Aus der Schublade“ nur im Anspielungsbereich.³²⁶ Es kommt durch die Federzeichnungen des zypriotischen Malers Andreas Karayan, dass die besagte Mehrdeutigkeit einen Ton ins extrem Expressive erhält (siehe Abbildungen 3 und 5). Das erotische Leben des Dichters oder zumindest das, was zwar lückenhaft, aber doch seit langer Zeit zum großen Teil bekannt ist, wird hier, wie auch im Band *Um zu bleiben*, unmittelbar mit dem Kavafis-Werk in Zusammenhang gebracht.³²⁷ Darüber hinaus wird das lyrische Ich, das in den erotischen Gedichten vorkommt, mit dem Dichter selbst gleichgesetzt. Infolgedessen werden die Gedichte als autobiografische oder nostalgische Retrospektionen ausgelegt.

Der Band *So unverwandt betrachtet* enthält seinerseits einundzwanzig Gedichte aus dem Kavafis-Hauptwerk in der Übersetzung von Wolfgang Josing. Die Gedichte sind mit neunzehn Linoldrucken von Dieter Hall bestückt. Dabei ist anzumerken, dass „die vollständige Sammlung mit 23 Linoldrucken zu Gedichten von Konstantinos Kavafis“ 1988 als Mappenwerk (133 Exemplare) erschien. Stärkere Präsenz erhalten in dieser Teilsammlung Gedichte, die als erotisch gelten, wie z.B. „Kehr zurück“, „So unverwandt betrachtet“, „Eine Nacht“, „Auf den Eingang des Cafés“, „Der Nebentisch“, „Um seinen Platz zu finden“, „Ihr Ursprung“, „Das 25. Jahr seines Lebens“, „In einem alten Buch“, „Tage von 1908“, „Der Spiegel im Vorraum“, „Wenn sie sich regen“. Dazu kommen Gedichte, wie z.B. „Sehr selten“, „In einer Stadt der Osroene“, „Lüster“ oder „Das Gefährliche“, die u.a. auch sinnlich geprägt sind. Es kommen schließlich fünf Gedichte vor: „Thermopylen“, „Im Hafenort“, „Fürbitte“, „Monotonie“ und „Seit neun“, die über keinen sinnlichen Unterton verfügen.

waren je echter als die „zwei Monate“, die während und unmittelbar nach der Krise der Lustbegierde entstanden, die meiner Abreise von Athen folgte. Nehmen wir nun an, daß ich mit der Zeit dem Ale. Mav. gleichgültig werde, wie Sul. (in ihn war ich vor meiner Abreise nach Athen sehr verliebt) oder Bra. Werden die Gedichte, die damals so echt waren, als sie geschrieben wurden, nun dafür unecht? Nein, mit Sicherheit nicht. Sie werden, was die Vergangenheit angeht, echt bleiben, und obwohl sie für mein Leben keine Bedeutung mehr haben mögen, da sie mich an einen bestimmten Tag erinnern und vielleicht einen anderen Eindruck erwecken, werden sie für die Gefühlswelt anderer Menschen gelten.“ (Zitiert nach: Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 529. Vgl. hier das Original in: K.P. Kavafis. *Ανέκδοτα Πεζά Κείμενα*. (Unveröffentlichte Prosa), S. 55-57).

326. Nur im Gedicht „So“ kommt das homoerotische Verlangen ziemlich explizit zur Sprache. Im Gedicht dreht es sich um eine schöne Gestalt, die „auf einem unanständigen Foto“ abgebildet wird. Diese Gestalt erweist sich erst im vorletzten Vers als männlich, und zwar geschaffen für „για ελληνική ηδονή πλασμένη και δοσμένη“ („die Gestalt geschaffen für die Lust im alten Hellas“). (Kavafis, *Dreizehn Liebesgedichte*, S. 34-35).

327. Vgl. den Eintrag über Kavafis' erotisches Leben in *The Gay and Lesbian literary Heritage*: „Cavafy may have had his first gay experience in Constantinople, but the details of his sexual life remain vague despite the critical attention devoted to him.“ *The Gay and Lesbian literary Heritage. A Reader's Companion to the Writers and their Works, from Antiquity to the Present. Revised Edition*. Hg. von Claude J. Summers. New York und London: Routledge, 2002, S. 139. Über die erotischen Gedichte von Kavafis siehe: Jusdanis: *The Poetics of Cavafy. Textuality, Eroticism, History*.

Die Illustrationen im Auswahlband *So unverwandt betrachtet* steuern gleichfalls die Rezeption der sinnlichen Kavafis-Gedichte in eine homoerotische Richtung. Im Vergleich zu Karayans Federzeichnungen, aus denen das erregte männliche Geschlecht als vorherrschendes Motiv hervortritt, stellen die Linoldrucke von Hall sehr veranschaulichend den Zusammenhang zwischen Gedicht und Kunstwerk dar. Mit anderen Worten besteht ein direkter Bezug auf das Gedicht, das Dieter Hall auf kunstvolle Weise visualisierte (siehe Abbildung 4).

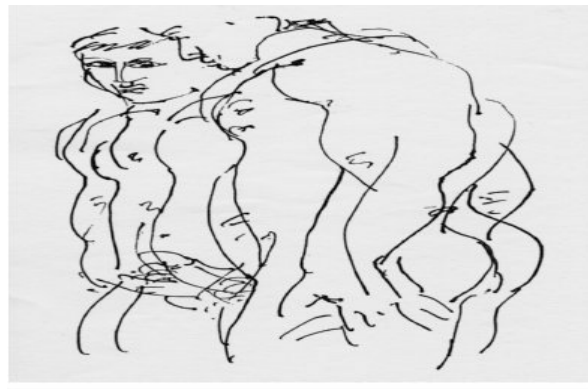


Abbildung 3: Federzeichnung von Karayan aus *Dreizehn Liebesgedichte*

2.5.3 Paratext und Gedicht-Wahrnehmung

Um zu bleiben, *Dreizehn Liebesgedichte* und *So unverwandt betrachtet* sind drei Ausgaben, die zur Verifizierung der Feststellung hinüber gehen, dass die Homosexualität des Dichters die „Triebfeder“ und das „zentrale Thema“ seiner Poesie sei.³²⁸ Künstler, wie D. Hockney und A. Karayan, entdecken in jedem Gedicht den homosexuellen Menschen und Dichter Kavafis und übermalen infolgedessen mit ihren Bildern die Mehrdeutigkeit der Kavafis-Gedichte. Alles, was im Gedicht in der Schwebe bleibt, wird durch die Federzeichnungen oder die Radierungen konkretisiert und präzise als homoerotisch geortet. Insofern kann von einer manipulativen Rezeption der Kavafis-Gedichte die Rede sein.

328. Vgl. Molegraaf, „Ich ging in die geheimen Kammern“, S. 28 und 32.



Abbildung 4: Visualisierung des Gedichtes "In einem alten Buch" von Dieter Hall in *So unverwandt betrachtet*

Dies lässt sich am Beispiel des unveröffentlichten Gedichtes: „27. Juni 1906, 2 Uhr nachmittags“ exemplarisch veranschaulichen. Diesem Gedicht wird in *Dreizehn Liebesgedichte* die Homosexualität als treibende Kraft zugesagt, obwohl es als einziges Kavafis-Gedicht mit direktem Verweis auf geschichtlich-politische Ereignisse zu Lebzeiten des Dichters gilt, und zwar auf die Hinrichtung von vier Fellachen durch die britische Verwaltung des Landes nach einem hastigen und rechtlich fragwürdigen Gerichtsprozess.³²⁹

Die Verbindung zur Homosexualität wird hier mittels zweier Faktoren angebahnt und gesichert. Erstens mithilfe des Paratextes bzw. der dreizehn Federzeichnungen von Andreas Karayan, mit denen die Gedichte versehen sind ebenso wie durch den Auswahlbandtitel *Dreizehn Liebesgedichte*. Dieser Titel heftet jedem einzelnen Gedicht einen (homo)erotischen Ursprung an. Zweitens durch den Faktor der Patronage, im Sinne von Lefevere,³³⁰ bzw. durch den Janssen-Verlag, der auf männliche Homosexualität in der Kunst spezialisiert ist. Eine erotische Lektüre sucht demzufolge die Genese des Gedichtes in dem „ephebisches wohlgeformten Leib“

329. Der Titel des Gedichtes signalisiert das Datum, an dem das Gerichtsurteil gefallen ist. Siehe: Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 83. Dieses Gedicht bildet eine doppelte Ausnahme im Gesamtwerk von Kavafis. Einerseits wegen seines politisch-historisch brisanten Bezuges auf Ereignisse zu Lebzeiten des Dichters und andererseits weil es Impulse von der arabischen Welt erhält, die sonst im Kavafis-Werk keine Beachtung findet. Es wurde außerdem vermutet, dass ein arabisches Volkslied die Grundlage für die Komposition dieses Gedichtes bildete. Pieris, *Η Ποίηση του Κράματος* (*Die Dichtung der Mischung*), S. 199 und 206. Vgl. auch Tsirkas, *Ο Πολιτικός Καβάφης* (*Der politische Kavafis*), S. 78-79.

330. Vgl. die Einleitung, vor allem die Seiten S. 23-25.

nachzuzeichnen bzw. in den Erinnerungen des Dichters, der vermutlich bei der Hinrichtung anwesend war.³³¹



Abbildung 5: Federzeichnung von Karayan für das Gedicht „27. Juni 1906“

Der direkte Bezug zu der sogenannten „Tragödie von Densuai“ (der Ort der Hinrichtung) und darüber hinaus die an der britischen Verwaltung ausgeübte Kritik, die sich bereits in den Einleitungsversen des Gedichtes bemerkbar macht, rücken im Rahmen einer erotischen Lektüre in den Hintergrund.³³² Dass dieses Gedicht, dessen Nähe zu Zeitungsberichten jener Zeit nachgewiesen wurde, in Kavafis’ Schublade blieb, ist laut Tsirkas auf die Tatsache zurückzuführen, dass Kavafis als Beamter der britischen Verwaltung im Dritten Kreis des Ministeriums für Wasserwirtschaft es aus eng verflochtenen beruflichen und politischen Gründen nicht publizieren konnte.³³³

Dass dieses Gedicht auf das Korpus der Liebesgedichte aufgebaut wurde, wirkt sich intensiv auf dessen Interpretation aus. Man verbindet das Gedicht nicht so stark mit Kavafis als politischem, sondern als erotischem Dichter. Liest man dasselbe Gedicht in der Ausgabe des *Hauptwerks* von Schäfer, in der Kavafis’ Homosexualität im Hintergrund steht, wird dem Gedicht eine eher politische Auslegung zugeschrieben.³³⁴

331. Kavafis, *Dreizehn Liebesgedichte*, S. 27. Vgl. Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 530. Aus Stratis Tsirkas’ Perspektive erwies sich ein Verständnis des Gedichtes, das das erotische Element in den Mittelpunkt rückte, als Irrweg. Kavafis hatte mit diesem Gedicht vor, am Beispiel der Hinrichtung der unschuldigen Jungen ein Exempel für das schwere mütterliche Leid zu statuieren. Pieris, *Η Ποίηση του Κράματος* (*Die Dichtung der Mischung*), S. 288 und Tsirkas, *Ο Πολιτικός Καβάφης* (*Der politische Kavafis*), S. 87-89.

332. Tsirkas, *Ο πολιτικός Καβάφης* (*Der politische Kavafis*), S. 83-84.

333. Tsirkas, *Ο πολιτικός Καβάφης* (*Der politische Kavafis*), S. 76-77, 80-81 und 85-87.

334. Das *Hauptwerk* von Kavafis, übersetzt und herausgegeben von Jörg Schäfer, spricht im Gegensatz zu Schröders *Um zu bleiben* ein Publikum an, das den Ruf des Dichters in den historischen Gedichten gerechtfertigt sieht.

Dass die Lektüre desselben Gedichts wesentlich vom Paratext der jeweiligen Ausgabe abhängig ist, beweist, dass der Paratext das tradierte Bild des Dichters maßgeblich ausmacht. Es zeigt sich ferner, dass die Annäherungen an Kavafis, weder jene, die tabulos verlaufen und das Kavafis-Werk in Anlehnung an Homosexualität gestalten, noch diejenigen, die zu deren Verschweigung tendieren, ideologiefrei verfahren.

Die Wirkung des Paratextes auf die Kavafis-Rezeption kann auch am Beispiel des Gedichtes „In einem alten Buch“ anschaulich werden. Was das lyrische Ich erträumt, als es ein vergessenes Aquarell in einem alten Buch fand, ist in allen Übersetzungen des Gedichtes – von der ältesten von Helmut von den Steinen (1962) bis zur neuesten von Hans-Christian Günther (2009) – sehr nachvollziehbar. Alle Kavafis' Übersetzer geben zwar das Original variierend je nach ihrem Sprachstil ins Deutsche wieder; jede Übersetzung aber evoziert auf gleiche Art die gleichen Konstellationen und vermittelt Schlüsselbegriffe des Originals.³³⁵

Was die veränderte Wahrnehmung auf den Punkt bringt, sind Hockneys und Dieter Halls Radierungen (Abbildungen 1, 2 und 4), mit denen die Übersetzungen bestückt sind. In der Radierung von Hockney nimmt das, was im Gedicht als „Des Eros Gegenwart für die, die Kenner sind“ beschrieben wird,³³⁶ die Gestalt eines nackten jungen Mannes an, während Dieter Hall auf das Gedicht zurückgreift und eine männliche Person abbildet, die beim Anblick des auf dem Aquarell gezeichneten jungen Mannes onaniert. Solche Visualisierungen des Gedichtes ersticken die Diskussion im Ansatz, die Schäfer in seinen Kommentar zum Gedicht einbaute. Dieser Kommentar liest sich wie folgt:

Die reine Lust [...] ein absoluter Wert, in genauer Übereinstimmung mit der Auffassung der europäischen ‚esthètes‘ ist die eigentümliche Existenzform für die Auserwählten [...] Die Persionen, die anomalen Befriedigungen, sind Werke der Kunst [...] sind verwachsen mit der Auffassung des eigentlichen Lebens als eines Kunstwerkes.³³⁷

Schäfer zieht mit seinem Kommentar zu Felde, dass die künstlerische Kreativität der Ästheten aus einer Art Befriedigung entspringe, die von der herrschenden Moral als pervers und anomal erklärt und verurteilt wird. Damit fügt sich die „Darstellung des Eros“ bzw. „des Eros der feinsten Ästheten“ in die Lebenseinstellung der europäischen Ästheten ein, zu denen auch

335. Vgl. hier folgende Übersetzungen des Gedichtes: Kavafis, *Gedichte. Das gesammelte Werk*, S. 80, Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 65, Kavafis, *So unverwandt betrachtet*, S. 32 und Kavafis, *Das Hauptwerk*, S. 315.

336. Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 65.

337. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 315. Schäfer lehnte sich an dieser Stelle an die Argumentation von Mario Vitti, den der deutsche Übersetzer zitierte. Vgl. Mario Vitti: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας (Neugriechische Literaturgeschichte)*. Athen: Odysseas, 1994, S. 336.

Kavafis gehörte.³³⁸ Die Erfahrung der reinen Lust ist mit „der eigentümlichen Existenzform für die Auserwählten“ bzw. für die Künstler verbunden und dient vor allem der Kunst.³³⁹ Dieser Interpretation zufolge liest man in die Schlussverse des Gedichtes: „mit Lippen, ideal geformt, lustbringend / dem Leibe des geliebten; / mit seinen ideal geformten Gliedern / geschaffen für Betten, die schamlos genannt / von der herrschenden Moral“ das Lob „des Verdammten, des Mißbilligten und Verworfenen“ hinein, das Kavafis zu Beginn des 20. Jahrhunderts in unmittelbare Nähe von dekadenten Dichtern rückt.³⁴⁰ Darüber hinaus versteckt sich hinter dieser provokanten Beschreibung der indirekte Vorsatz, aus dem Schema gesellschaftlicher und moralischer Tabus auszubrechen.³⁴¹

Dem Paratext kommt folglich eine Schlüsselrolle bei der Wahrnehmung dieses Gedichtes zu. Während sich die Ausgaben *Um zu bleiben* und *So unverwandt betrachtet* ohne Klischees der Verehrung des jungen männlichen Körpers durch Illustrationen widmen, ist Schäfer bestrebt, den Reiz der Schönheit, die „gespannt auf anomale Saiten“ ist, an das Vehikel einer künstlerischen Richtung zu binden und dadurch die Homosexualität zu legalisieren.³⁴²

Mit den Ausgaben *Um zu bleiben*, *Dreizehn Liebesgedichte* und *So unverwandt betrachtet* ändert sich die Kavafis-Rezeption grundlegend. Alle drei bringen die homoerotische Dimension der Dichtung und des Lebens von Kavafis tabulos und unverhüllt an die Öffentlichkeit und richten sich somit (vorwiegend *Um zu bleiben* und *Dreizehn Liebesgedichte*) an ein Publikum mit starkem Interesse an homoerotischer Dichtung. Die Zäsur wird mithilfe des Paratextes (Nachworte und Illustrationen) vollzogen, der keinen Zweifel mehr an der Art der Liebe zulässt, selbst bei Gedichten, die auch in der deutschsprachigen Übersetzung im Uneindeutigen verharren.

338. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 315.

339. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 315.

340. Für die Übersetzung der zitierten Verse siehe Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 315. Wolfgang Matz: „Blau, glaube ich ... Ja, blau. Ein Festtag der Literatur: Das Gesamtwerk des großen griechischen Lyrikers Konstantinos Kavafis.“ In: *Die Zeit*. Nr. 50 (05.12.1997), ohne Seitenangabe. Vgl. Fußnote 160-161.

341. Vgl. hier das Original: Kavafis, *Ta Poiήματα B' (1919-1933) (Gedichte. II)*, S. 39: „με τα ιδεώδη χείλη του που φέρνουνε / την ηδονή εις αγαπημένο σώμα· / με τα ιδεώδη μέλη του πλασμένα για κρεββάτια / που αναίσχυντα τ' αποκαλεί η τρεχάμενη ηθική“ mit der Übertragung von Michael Schröder in *Um zu bleiben* (Kavafis, *Um zu bleiben*, S. 65): „Mit Lippen, die Lust dem Körper geben, den sie lieben, / mit Gliedern, für Betten ausgedacht, die / schamlos nennt die herrschende Moral.“ Auf den ersten Blick fällt auf, dass das Adjektiv „ιδεώδη“ („ideal geformt“) keine Entsprechung in Schröders Übersetzung fand.

342. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 315.

Der Vollständigkeit halber muss ergänzt werden, dass Michael Schröders Auseinandersetzung mit Kavafis ihre Fortsetzung in dem Gedichtband *Gefärbtes Glas* fand.³⁴³ Es handelt sich hierbei um eine Teilsammlung mit achtundzwanzig historischen Gedichten, die 2001 beim Suhrkamp Verlag erschien. 2001 wurden zahlreiche Übersetzungen aus dem Griechischen herausgegeben, um dem Bedarf an Übersetzungen im Rahmen der internationalen Frankfurter Buchmesse, in der Griechenland das Gastland war, nachzukommen. Der Paratext lenkt hier die Rezeption auf Kavafis als historischer Dichter. Auf diese Weise wurde Griechenlands Geschichte von der hellenistischen Ära über Byzanz bis hin zur kleinasiatischen Katastrophe zum Thema des Nachwortes von Schröder gemacht. Dazu kommen Abbildungen (Bronzemünzen, Marmorstelen, Mosaiken, Münzen), welche die Gedichte versehen.

Mit dem Band *Gefärbtes Glas* wird Michael Schröder zu einem Vorläufer für die ein paar Jahre später editierten Ausgaben (*Das Hauptwerk, Münzen und Poesie*), die sich auf die historische Dimension der Kavafis-Dichtung konzentrieren. Die beiden Ausgaben von Schröder folgen einer sehr markant voneinander abweichenden Zielsetzung, und sind indes an einer komplett unterschiedlichen Leserschaft orientiert. *Um zu bleiben* wendet sich an Leser, die sich für Liebesdichtung homoerotischer Prägung interessieren, während *Gefärbtes Glas* für Leser gedacht ist, die sich in historische Gedichte vertiefen möchten. Charakteristisch ist dabei, welche Stellung Kavafis' Homosexualität in beiden Nachworten einnimmt. Im Gegensatz zum Nachwort im Band *Um zu bleiben*, das eine gleichgeschlechtliche Libido durchdringt, findet die Homosexualität im Nachwort des Bandes *Gefärbtes Glas* nur eine kurze Erwähnung, die sich in der folgenden Feststellung erschöpft: „Mit den Jahren verfaßt er nicht nur sehr persönliche Gedichte, homoerotische Liebesgedichte, die keinen Zweifel am Geschlecht des geliebten Menschen lassen und die Früchte der nächtlichen Abenteuer des Dichters sind.“³⁴⁴ Anhand von beiden Schröder-Ausgaben wird anschaulich, dass das Kavafis-Bild von Zielsetzung des Übersetzers bzw. des Herausgebers wie auch vom intendierten Publikum abhängig ist.³⁴⁵

343. Konstantin Kavafis: *Gefärbtes Glas. Historische Gedichte. Griechisch – Deutsch*. Übers. und mit einem Nachwort versehen von Michael Schröder. Mit zahlreichen Abbildungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

344. Kavafis, *Gefärbtes Glas*, S. 120.

345. Die Bände *Um zu bleiben* und *Gefärbtes Glas* weisen trotz der Unterschiede die Tendenz zur Vulgarisierung des Originals auf, in erster Linie durch Senkung des Sprachniveaus. Vgl. hier die Wiedergabe der Gedichte „Ein Häuptling aus der Kabylei“, „Kaiserchen“ in: Kavafis, *Gefärbtes Glas*, S. 43 und 67.

2.5.4 Kavafis in der DDR: *Ausgewählte Gedichte* (1979)

Mit der Teilsammlung *Ausgewählte Gedichte*, die 1979 beim Insel-Verlag herausgegeben wurde, lag nicht nur die erste, sondern auch die einzige Buchveröffentlichung von Kavafis auf dem literarischen Boden der DDR vor. Dass Kavafis nur ein Schattendasein in der DDR hatte, muss u.a. an der Kulturpolitik der DDR gelegen haben, die den „individuellen Ausdrucksformen skeptisch bis ablehnend“ gegenüber stand.³⁴⁶ Es wunderte daher nicht, dass die für diesen Band ausgewählten Gedichte in ihrem Kern eine historisch-philosophische Thematik berührten. Mit anderen Worten, es wurden Gedichte bevorzugt, denen eine didaktische Funktion nachgewiesen werden konnte. Im Gegensatz dazu, wurden die erotischen Gedichte bis auf wenige Ausnahmen ignoriert.³⁴⁷

Eine Besonderheit dieser Teilsammlung machte die Präsenz dreier Kavafis-Übersetzer aus. Die meisten Gedichte (41) liegen zwar in Helmut von den Steins Übersetzung aus dem Band *Gedichte des Konstantin Kavafis* vor. Es sind aber 16 weitere Gedichte, die von Adolf Endler, nach der Interlinearübersetzung von Georgios Aridas, ins Deutsche wiedergegeben wurden, während ein einziges Gedicht „Alexandrienerkönige“ auf Karl Dieterich zurückzuführen ist.³⁴⁸

Es fragt sich an dieser Stelle, was Adolf Endler, eine Zentralfigur des Prenzlauer Berges und *Underground* Schriftsteller der DDR dazu veranlasste, sich mit Kavafis auseinanderzusetzen.³⁴⁹

Eine Antwort auf diese Frage lieferte der deutsche Schriftsteller und Dozent für Kreatives

346. Vgl. hier folgenden Kommentar: „Für einen Kavafis-Band in der DDR nicht die ichbezogenen Liebes- und Gelegenheitsgedichte auszuwählen, sondern seine Historien, bedurfte keiner grösseren Begründung, im Gegenteil auch heute scheint offensichtlich, dass der individuellen Ausdrucksformen skeptisch bis ablehnend gegenüberstehenden Kulturpolitik unter Ulbricht und Honecker eher an Lehrgedichten von der Trockenheit Brechts lag, dass einer antikisierenden Dichtung wie der vorliegenden der grössere Vorbildcharakter zugeschrieben wurde.“ (Crauss: „Best of: Vier wichtige Autoren.“ In: *Kritische Ausgabe*, 6 (2001) S. 50-55, hier S. 53. Zitiert nach: <http://www.kritische-ausgabe.de>).

347. Unter achtundfünfzig ausgewählten Gedichten sind nur wenige, wie z.B. die folgenden fünf: „Das Gefährliche“, „Ich ging“, „Theater Sidons (400 n. CHR.)“, „Wenn es sich aufreckt“ und „Hedonie“, woraus eine (homo)erotische Dimension deutlich hervorgeht. Es muss hier noch ergänzt werden, dass Gedichte-Auswahl und Behandlung von Kavafis in *Ausgewählte Gedichte* sehr stark an die Haltung der linken Kritik in Griechenland erinnerten. Kavafis wurde bis Ende der 50er-Jahre aufgrund seiner Homosexualität und der damit verbundenen individuellen Ausdrucksform sowie der Thematik abgelehnt. Den Grundstein für den Kurswechsel der linken Kritik legte 1958 Stratis Tsirkas mit dem Buch *Ο Καβάφης και η Εποχή του* (Kavafis und seine Epoche). Diese Haltungsänderung wurde durch die Herausgabe der *12 Gedichte zu Kavafis* von Ritsos (1963) ebenso wie durch das Kavafis-Sonderheft der Zeitschrift *Επιθεώρηση Τέχνης* in demselben Jahr bestätigt. Vgl. auch den 5. Teil dieser Arbeit.

348. Kavafis' Wiedergabe von Adolf Endler verfolgte kein einheitliches Konzept. Viele Gedichte wurden textgetreu übersetzt, während andere ziemlich frei von Endler ins Deutsche vermittelt wurden. Vgl. die Übertragung der Gedichte: „Der Unmut des Seleukides“, „Manuil Komninos“, „Grabinschrift für Antiochos, König von Kommagene“ mit „Hedonie“ oder „In diesem Raum“ in: Konstantinos Kavafis: *Ausgewählte Gedichte. Griechisch und Deutsch*. Hg. von Georgios Aridas. Leipzig: Insel, 1979, S. 19, 25, 57, 34 und 85.

349. Crauss, „Best of: vier wichtige Autoren“, S. 50.

Schreiben an der Universität Siegen Crauss. Endler interessierte die Weltpoesie, als es keinen Raum für seine eigenen Texte in der DDR gab.³⁵⁰ Und es verhielt sich mit Kavafis auch so, denn Endler wurde Ende der 70er-Jahre aus dem Schriftstellerverband der DDR aus zwei Gründen ausgeschlossen. Zum einen, weil er sich zur kulturpolitischen Entwicklung der DDR unter Honecker kritisch äußerte; zum anderen, weil er mit den Verfolgungsmaßnahmen gegen Stefan Heym und Robert Havemann nicht einverstanden war.³⁵¹ Kavafis stellte folglich für Endler eine Möglichkeit dar, publizistisch aktiv in der DDR zu bleiben. Darüber hinaus konnte Endlers Interesse an Kavafis wohl auch auf eine Seelenverwandtschaft mit dem griechischen Dichter zurückgehen. Crauss lenkte insbesondere den Blick auf die Parallelität zwischen beiden Dichtern. So behauptete er, dass beide Dichter, jeder auf seine Art, Außenseiter seien. Kavafis war zumal ein Außenseiter im dreifachen Sinne: erstens als ein in Alexandria lebender Grieche, zweitens als ein Beamter, der eigentlich Poet war und drittens als Homosexueller. Und Endler war ein politischer Außenseiter, da er in seinen Schriften nicht immer die Hauptlinien der DDR-Kulturpolitik vertrat.³⁵² Schließlich darf nicht vergessen werden, dass sich Endler mit neugriechischen Dichtern gut auskannte. Wie schon in der Einleitung angemerkt, war Endler der erste deutschsprachige Dichter, der ein Gedicht für Jannis Ritsos schrieb.

Das Nachwort in dieser Ausgabe ging nicht auf Endler, sondern auf Aridas zurück. In diesem Nachwort sind zwar Themen und Motive vorhanden, die in der Kavafis-Rezeption als Topoi aufgegangen sind.³⁵³ Aridas' Nachwort unterschied sich aber von allen anderen in seinen politisch-sozialen Konnotationen. Maßgebend für die Entwicklung von Kavafis sei, laut Aridas, die Tatsache, dass der Dichter in einer „bürgerlich-kapitalistischen Stadt“ beheimatet war, die sich folgendermaßen beschreiben lässt.³⁵⁴

Der Bürger sieht im Mitmenschen seinen potentiellen Feind, den Gegenspieler, der im Kampf ums Überleben hinderlich sein und ihn mit seiner Leistung übertrumpfen und vernichten könnte [...]. Deshalb will der Bürger auch mehr scheinen, als er ist, will er sein wertloses Wesen durch ein kostbares Futteral aufbessern; denn nur so kann er eine günstigere Ausgangsposition erlangen, seine Chancen vermehren.[...] Das Streben nach Übervorteilung, dieser Kampf ums Überleben treibt das Individuum in die Isolation [...].³⁵⁵

350. Crauss, „Best of: vier wichtige Autoren“, S. 52.

351. Ibid. S. 51.

352. Ibid. S. 51-52.

353. Wie z.B. die Edition der Kavafis-Gedichte, die Sprache des Dichters wie auch seine Beziehung zur Stadt Alexandria und zum Altern.

354. Kavafis, *Ausgewählte Gedichte*, S. 93.

355. Kavafis, *Ausgewählte Gedichte*, S. 95.

Aridas zeichnete in seinem Nachwort Alexandrias Geschichte seit Mitte des 19. Jahrhunderts in deutlichen Konturen ab, um zum Schluss zu gelangen, dass diese Bürgerwelt, in der Gewinnsucht und ein erbarmungsloser Kampf ums Überleben dominierten, in die Poetik von Kavafis hineinwirkte.

Auf diese Weise gab Aridas als Grund für das schmale Werk, das Kavafis hinterließ, „die Banalität und das Prosaische der Bürgerwelt [...]“ an, da der Dichter „in dieser Welt [...] wenig Material für sein Werk finden“ konnte.³⁵⁶ Die Homosexualität des Dichters wurde ebenfalls als Zeichen der bürgerlichen Moderne gedeutet. Die gleichgeschlechtliche Liebe war nämlich eine Art Reaktion „auf die vielseitige Zerrissenheit des Menschen [...]“ und ein Mittel zur „Vollendung“ des Künstlerlebens, da sie gegensätzliche Eigenschaften, wie z.B. die „wissenschaftliche Erkenntnis“ und die „dichterische Intuition“ miteinander in Verbindung brachte. Die Homoerotik wurde folglich hier, wie im Nachwort von H. von den Steinen, als Voraussetzung für die „Doppelnatur“ der Künstler bzw. des „vollendeten Menschen“ vergeistigt.³⁵⁷

Für den Pessimismus von Kavafis wurde im gleichen Sinne ein gesellschaftlicher Zustand verantwortlich gemacht und zwar der Fakt, dass Kavafis in einer Welt lebte, in der „die moralisch verkommenen Bürger, die Gewissenlosen, die Menschen ohne Ideale“ eine dominierende Rolle spielten.³⁵⁸ Die Bürgerwelt war nicht zuletzt der Grund für Kavafis’ Hingabe zum Rausch; der von Drogen verursachte Rausch vermochte „in Phantasie und Wort“ „Schmerzen“ kürzlich „zu betäuben“,³⁵⁹ und wurde insofern als Hilfsmittel ausgelegt, das den Dichter dazu befähigte, „dem bürgerlichen Existenzkampf [...] das Reich seiner Heroen“ entgegenzustellen.³⁶⁰

Kavafis, dem Aridas die Identität eines urbanen Dichters und wurzellosen Weltbürgers auf den Leib schrieb, ging in dieser Bürgerwelt mit dem Ziel auf, die bürgerliche Isolation durch die Preisgabe seiner eigenen Seele zu zersprengen.³⁶¹ Kavafis’ Dichtung erhielt in doppelter Hinsicht einen paradigmatischen Zug. Zum einen, weil Kavafis’ Helden ihm zu einer Art „Rüstung“ wurden, damit der Dichter dem bürgerlichen „Stadttier“ den Krieg unerkant

356. Kavafis, *Ausgewählte Gedichte*, S. 98.

357. Kavafis, *Ausgewählte Gedichte*, S. 100.

358. Kavafis, *Ausgewählte Gedichte*, S. 101.

359. Kavafis, *Brichst du aufgen Ithaka* (2009), S. 239.

360. Kavafis, *Ausgewählte Gedichte*, S. 102.

361. Kavafis, *Ausgewählte Gedichte*, S. 96.

erklären konnte.³⁶² Zum anderen, weil Kavafis auf den Späthellenismus, auf die römische Kaiserzeit oder auf das Byzantinische Reich den Verfall und Niedergang seiner eigenen Epoche projizierte und brandmarkte. In diesem Sinne hob Aridas hervor, dass:

Kavafis' Protest gegen die Gesellschaft des Verfalls ist einer der Gründe dafür, daß er die Spielräume seiner Gedichte vor dem historischen Hintergrund von Staaten ansiedelt, die vor dem Niedergang drohen.[...] Kavafis kehrte dieser Welt demonstrativ den Rücken.³⁶³

Dieser „Protest gegen die Gesellschaft des Verfalls“ nahm sogar antikolonialistische bzw. antiimperialistische Merkmale an. Aridas las z.B. ins Gedicht „Der Unmut des Seleukides“ eine Kritik an der britischen Bevormundung Ägyptens wie auch daran, dass „der Mensch in den unterdrückten Ländern nicht mehr Heer seiner selbst war.“³⁶⁴

Das Nachwort von Aridas vermittelt den Eindruck, dass die Bürgerwelt zu einer Art Panazee erhoben wurde; diese konnte Antworten auf alle interpretatorischen Fragen und Probleme liefern, die den Dichter Kavafis betrafen. Die Argumentation von Aridas, die in einer polito- und soziologischen Auslegung der Dichtkunst gebannt ist, lieferte aus heutiger Sicht keine zureichenden oder überzeugenden Ergebnisse. Sie ist dermaßen an die ideologischen Wertvorstellungen der DDR angepasst, dass sie ein eindimensionales Bild von Kavafis abgab. Dieses könnte, zusammengefasst, auf folgenden Punkt gebracht werden: Kavafis kam zwar aus der bürgerlichen Welt; er stand dieser aber mit seinem Werk entgegen. Dabei schlich sich beim Leser das Gefühl ein, dass die negativ gemalte Bürgerwelt den Gegenpol zur sozialistischen DDR bildete.

Aridas' Nachwort ist in seiner Art beispiellos, denn es veranschaulicht, wie tief Politik und Ideologie eines Staates (hier der DDR) ins Bild eines Dichters hineinwirken können.³⁶⁵

362. Kavafis, *Ausgewählte Gedichte*, S. 96.

363. Kavafis, *Ausgewählte Gedichte*, S. 101.

364. Kavafis, *Ausgewählte Gedichte*, S. 101.

365. Aridas deutete sogar das Gegenpaar hellenisch-barbarisch sozialpolitisch um. Griechisch bzw. hellenisch wurde mit den idealen der klassischen Antike identifiziert, während das „Barbarentum“ in Verbindung mit der Geld- und Machtgier des Weltbürgers in Verbindung gesetzt wurde. Es ist hierbei interessant, wie Aridas Begriffe, die zeitlich nicht zusammen gehören, wie z.B. antike Polis und Bürgerwelt aufeinander treffen ließ: Vgl. folgende Stelle in: Kavafis, *Ausgewählte Gedichte*, S. 96: „Der ideale Mensch der antiken Polis war durch Klarheit des Geistes und Mut gekennzeichnet und mußte, um seiner Stadt dienen zu können, ständig an sich arbeiten und sich vervollkommen. Profit- und Machtgier, der nackte Existenzkampf und eine alles Kreative im Menschen tötende bürgerliche Geschäftigkeit werden als das Barbarische aufgefaßt [...]“

2.6 Kavafis' Werkausgaben

Wie aufgezeigt, projizieren die hier diskutierten Teilsammlungen ein Kavafis-Bild, das unter Einwirkung der Ideologie der Übersetzer bzw. des Staates (DDR) entsteht und einer bestimmten Funktion nachkommt; beispielsweise wird Kavafis als Vertreter der *Queer Literatur* in der BRD und als beinahe antibürgerlicher Dichter in der DDR dargestellt.

In diesem Teil wird die Kavafis-Rezeption in Werkausgaben chronologisch verfolgt und rekonstruiert. Dabei bleibt die Frage von besonderer Brisanz offen, auf welche Art und Weise Ideologie und Poetik das Image des Dichters in den Werkausgaben von 1983 bis heute formen.

Obwohl Kavafis' Dichtung 1928 in Deutschland relativ früh auftrat,³⁶⁶ erschien sein Hauptwerk im Vergleich zu anderen europäischen Ländern, wie z.B. in Frankreich, Italien oder Großbritannien,³⁶⁷ mit großem Verzug erst 1983 im damals neu gegründeten Romiosini Verlag.³⁶⁸ Die verspätete Herausgabe des Hauptwerks von Kavafis wurde erwartungsgemäß vom Übersetzer Wolfgang Josing kommentiert und auf das Desinteresse des deutschsprachigen Raums für neugriechische Literatur zurückgeführt.

366. Vgl. *Neugriechische Lyriker. Mit einem Geleitwort von Gerhart Hauptmann. Ausgewählt und übersetzt von Karl Dieterich*. Leipzig: H. Haessel Verlag, 1928. Dieterich verdankt man die ersten Übersetzungen von Kavafis im deutschsprachigen Raum. Diese wurden 1921 in der Zeitschrift *Λογοτεχνική Ηχώ* in Berlin veröffentlicht. Es handelt sich um die folgenden drei Kavafis-Gedichte: „Kerzen“, „Treulosigkeit“ und „Nachmittagssonne.“ Mehr dazu in: Daskalopoulos, *Βιβλιογραφία Καβάφη* (*Bibliografie von K.P. Kavafis*), S. 368. Vgl. hier 9.4.1.

367. Vgl. Kavafis: 1. *The Poems of C.P. Cavafy. Translated into English with a few notes by John Mavrogordato. With an Introduction by Rex Warner*. London: The Hogarth Press, 1951. 2. *Présentation critique de Constantin Cavafy, 1863-1933. Suivie d'une traduction intégrale de ses Poèmes par M. Yourcenar et Constantin Dimaras*. Paris: Gallimard, 1958 und 3. *Poesie. A cura di Filippo Maria Pontani*. Arnoldo Mondadori Editore, 1961.

368. Konstantinos Kavafis: *Brichst du auf gen Ithaka... Sämtliche Gedichte*. Übers. von Wolfgang Josing und Doris Gundert, mit Anmerkungen und einem Nachwort, Köln: Romiosini, 1983. Der Romiosini Verlag war ein Kölner Verlag für zeitgenössische griechische Literatur, der 1982 von Hans und Niki Eideneier gegründet wurde. Um sie bildete sich ein Kreis von Freunden Griechenlands, die aus persönlicher Begeisterung griechische Literatur ins Deutsche übersetzten. Welchen Anklang der neu gegründete Romiosini Verlag in der deutschsprachigen Literaturszene fand, bezeugte exemplarisch die Rezension von Peter Mosler in der *FR*: Peter Mosler: „Hellas heute. Ein kleiner Kölner Verlag bringt neugriechische Literatur.“ In: *FR* (08.08.1983), ohne Seitenangabe. Der gleiche Rezensent zog eine Bilanz über die beigetragene Leistung des Verlages drei Jahre nach seiner Gründung. Siehe: Peter Mosler: „Vermittler. Der Verlag Romiosini: neugriechische Literatur auf deutsch.“ In: *FR* (10.11.1986). Der Band: *Brichst du auf gen Ithaka* ist eine der ersten Publikationen, die der Romiosini Verlag vorlegte. Der Ausgabe ist ein Gedicht von Ritsos über Kavafis: „Der Raum des Dichters“ angefügt. Dieses Gedicht ist der Sammlung *12 Gedichte für Kavafis* entnommen. Die ganze Ausgabe ist allerdings Jannis Ritsos „dem großen Dichter Griechenlands unserer Zeit und dem unbeugsamen Kämpfer für Menschlichkeit“ gewidmet. (Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka*, S. 7). Auf diese Weise trafen sich Kavafis und Ritsos auf deutschsprachigem Boden. Der Name des Romiosini Verlages enthält zudem einen ausdrücklichen Verweis auf das gleichnamige Poem von Ritsos, dessen deutsche Rezeptionsgeschichte im dritten Teil dieser Arbeit behandelt wird. Im Juni 2014 stellte der Verlag seine Arbeit ein. Sein Werk wird von der Edition Romiosini fortgeführt, ein Projekt des Centrum Modernes Griechenland, das griechische und griechenlandbezogene Literatur im deutschsprachigen Raum pflegt. Mehr dazu in: <http://bibliothek.edition-romiosini.de/links/link/edition-romiosini>.

Es bleibt unverständlich, kennzeichnet aber durchaus das Unverhältnis des deutschsprachigen Raums zu neugriechischer Literatur insgesamt, daß bislang keine Gesamtausgabe der Gedichte Konstantinos Kavafis', des Wegbereiters der griechischen Lyrik in die Moderne, in deutscher Übersetzung vorgelegt wurde.³⁶⁹

Es ist noch zu vermuten, dass diese Verspätung konkreter damit zusammenhing, dass es im deutschsprachigen Raum keine Persönlichkeiten von der Geltung einer Marguerite Yourcenar (Frankreich), eines E.M. Forster, W.H. Auden oder L. Durrell (England) sowie eines G. Ungaretti (Italien) gab, die sich für Kavafis hätten einsetzen können.³⁷⁰

Mit der ersten Herausgabe des Kavafis-Hauptwerks von Wolfgang Josing trat der Dichter im deutschsprachigen Raum auch zum ersten Mal sowohl als „[...] Dichter der Stadt, ihrer erotischen Verlockungen im nächtlichen Treiben auf den Strassen und Plätzen, in den Läden, Cafés und Tavernen“ aber auch als „[...] Dichter der Geschichte, ihrer schicksalhaften Begegnungen vor den grossen, oft nur angedeuteten Ereignissen aus der ruhmreichen hellenistischen Vergangenheit“ auf.³⁷¹ Alterität und Geschichte wurden von Josing tabulos zu einem Bild zusammengestellt.

2.6.1 *Brichst du auf gen Ithaka*: Erste Veröffentlichung des Kavafis-Hauptwerks (1983)

Im Band *Brichst du auf gen Ithaka* sind alle autorisierten Gedichte von Kavafis sorgfältig editiert, und es wird ein Bild des Dichters gezeichnet, das die Kavafis-Rezeption nachträglich

369. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka*, S. 5.

370. Noch zu Lebzeiten von Kavafis inkludierte E.M. Forster Kavafis-Gedichte („Der Gott habe Antonius verlassen“, „Alexandrias Könige“, „Morgenmeer“, „Im Monat Athyr“) in seine Bücher über die Stadt Alexandria. Vgl. E.M. Forster: *Alexandria: A History and a Guide*. Alexandria: Whitehead Morris Ltd. 1922 und *Pharos und Pharillon*. London: The Hogarth Press, 1923. Sehr interessant und informationsreich ist in dieser Hinsicht folgende Publikation: *The Forster – Cavafy Letters. Friends at a slight Angle*. Hg. von Peter Jeffreys. Kairo: The American University in Cairo, 2009. W.H. Auden und G. Ungaretti steuerten eine Einführung für die englischsprachige und italienische Kavafis-Ausgabe bei, die jeweils 1961 und 1956 editiert wurde. Marguerite Yourcenar legte in Zusammenarbeit mit Konstantin Dimaras das Hauptwerk von Kavafis auf Französisch vor. Siehe: Kavafis: *The complete Poems of Cavafy. Translated by Rae Dalven. Introduction by W.H. Auden*. New York und London: Hogarth, 1961, *Poesie scelte. Versioni di Filippo Maria Pontani con un Ricordo di Giuseppe Ungaretti*. Milano, 1956. Für die französische Ausgabe von M. Yourcenar siehe die Fußnote 367. Auf die Tatsache, dass die Kavafis-Dichtung im deutschsprachigen Raum keine Fürsprecher des Ranges eines Auden oder Ungaretti fand, verwies sowohl Armin Kerker in dem Artikel: „Eros – Raum des Dichters“ (Siehe: Armin Kerker: „Eros – Raum des Dichtens. Neue Gedichtbände von Jannis Ritsos und Konstantinos Kavafis.“ In: *Die Zeit* (18.01.1985) als auch Steffen Jacobs: „Meine Wände haben bessere Manieren. Verworfen Gedichte des Konstantin Kavafis.“ In: *FAZ* (04.10.1994). Jakobs wünschte sich einen Befürworter der Kavafis-Dichtung von der Geltung Enzensbergers, damit Kavafis im literarischen Bewusstsein des Deutschen endlich einen festen Platz fände. Enzensberger gewährte Kavafis mit dem *Museum der modernen Poesie* den Eintritt in die Moderne. Siehe in der vorliegenden Arbeit den neunten Teil über die Anthologien.

371. Jürgen Theobaldy: „Ptolemäisches Stimmengeschwirr. Zu einer Auswahl aus dem Nachlass des griechischen Dichters Konstantin Kavafis (1963-1933)“ In: *Basler Zeitung*. Nr. 279 (29.11.1991), ohne Seitenangabe.

prägte. Der Band wurde aus zwei Gründen als literarisches Ereignis gefeiert; zum einen, weil das Kavafis-Hauptwerk erstmals im deutschsprachigen Raum gründlich und ausführlich kommentiert wurde.³⁷² Zum anderen, weil Josings Wiedergabe sich als ein übersetzerisches Novum darstellte. Dem Publikum wurde eine auf das Original horchende Übersetzung angeboten, die sich als „prägnant, eindeutig, unverstiegen und sachlich“ beschreiben lässt.³⁷³ Im Gegensatz zu den Übertragungen von Wolfgang Cordan und H. v. den Steinen kam es nicht auf eine virtuose Poetisierung von Kavafis unter dem Einfluss von Stefan George an, sondern darauf, Kavafis’ Stimme möglichst näher zu kommen.

Wolfgang Josing ist zumal der erste Übersetzer, der Kavafis’ Hauptwerk durch eine Prosa-Übersetzung ins Deutsche wiedergab. Dabei schritt Josing nicht auf ausgetretenen Wegen, sondern folgte dem Beispiel von Marguerite Yourcenar, die „sich [...] lediglich mit einer Prosa-Übersetzung beschieden“ hat.³⁷⁴ Die Prosa-Übersetzung von Josing leitete sich ferner aus der Überzeugung her, dass es ein „vergebliches Unterfangen, im gleichen Zuge die Qualitäten formaler Vielfalt eines Meisters der griechischen Sprache kongruent im Deutschen abbilden zu wollen [...]“ sei.³⁷⁵ Aus diesem Satz ist zweierlei herauszulesen: zum einen die Überlegenheit des Originals gegenüber der Übersetzung und zum anderen die inhaltsbetonte Ausrichtung der Übersetzung von Josing. Kavafis’ Meisterleistung verbot Josing die gereimte Wiedergabe der meisten Gedichte sowie die Vermittlung der eigenartigen „Mischform verschiedener Sprachstile.“³⁷⁶ Josings Übersetzung fiel dennoch die Aufgabe zu, das Original möglichst textgenau wiederzugeben und zwar in einem „freien jedoch rhythmisierten Versbau, der –

372. *Brichst du auf gen Ithaka* eine, laut Armin Kerker, „editorische Meisterleistung, eigentlich ein literarisches Ereignis“ (Kerker, „Eros – Raum des Dichters“, ohne Seitenangabe) beginnt mit einer Anmerkung des Übersetzers, Wolfgang Josings, zu seiner Übersetzungsweise. (Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 5-7). Die Anmerkungen zu den Gedichten finden sich in einem gesonderten Kapitel, direkt nach der Übertragung. (Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka*, S. 195-230). Sie lehnen sich explizit an die beiden Ausgaben des griechischen Originals von Savvidis sowie an die englischsprachige und französischsprachige Ausgabe von Kavafis, jeweils von Keeley / Sherrard und Yourcenar / Dimaras. Die Ausgabe ist des Weiteren mit Bibliografie und einem alphabetischen Verzeichnis der Gedichte, nach deutschen und griechischen Titeln geordnet, versehen. Das Nachwort von Josing (251-263) schließt die Ausgabe ab. *Brichst du auf gen Ithaka* ist kein zweisprachiger Band. Trotzdem wird das griechische Original bei ausgewählten Gedichten mit abgedruckt, wie z.B. bei den Gedichten: „Kehr zurück“, „Die Stadt“, „Grab des Ignatios“, „Um seinen Platz zu finden“, „Der Kunst gewidmet.“ Die Ausgabe ist schließlich mit einer Handschrift des Gedichtes „Thermopylen“ versehen.

373. Klaus Geitel: „Über linguistische Ausrutscher.“ In: *Die Welt* (08.11.1997), ohne Seitenangabe.

374. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 5.

375. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 5.

376. Der Endreim wurde z.B. bei der Wiedergabe folgender Gedichte: „Im Hafenort“, „Mauern“, und „Die Pferde Achills“ nicht reproduziert, da „die Morphologie des Griechischen entgegen dem Deutschen den Endreim vielfach erleichtert.“ (Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka*, (1983), S. 5). Bei der Wiedergabe der Gedichte: „Störung“, „Die Fenster“ und „Die Stadt“ wurde der Endreim hingegen beibehalten. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 257.

entsprechend den Kavafis'schen Vorlagen – dem gesprochen Wort am nächsten kommt.“³⁷⁷ Das gesprochene Wort bzw. die „gewöhnliche Rede“, die laut Josing „weitgehend Kavafis' Wortwahl“ bestimmte, schrieb dem Übersetzer den Duktus vor; in Übereinstimmung mit Kavafis' Wortwahl verzichtete Josing auf „etwaig verlockende Lyrismen“ und gab die Kavafis-Gedichte in einer präzisen und gefühlvollen Art wieder.³⁷⁸ Aus diesem Grund beziehe ich mich am häufigsten auf Josings Übersetzung, wenn ich Verse aus dem Kavafis-Werk zitiere.

Zudem erfuhr Kavafis im Josings Nachwort seine deutschsprachige Kanonisierung. Dabei ist anzumerken, dass Kavafis' steigende Anerkennung seit Ende der 50er-Jahre in der Zielliteratur, vor allem in der englisch- und französischsprachigen, positiv auf sein Renommee in der Ausgangsliteratur einwirkten. Allerdings untermauerte auch die Kavafis-Forschung im Ausgangsland, durchgeführt zum großen Teil von G.P. Savvidis (*Die Herausgabe des Kavafis-Werks, Gedichte I und II, Unveröffentlichte Gedichte*, um nur drei Publikationen zu erwähnen, die auf ihn zurückgehen), die Pflege und Verbreitung des Kavafis-Werks im Ausland. Es verfestigt sich somit der Eindruck, dass nicht nur Kavafis' Position in der Ausgangsliteratur seine fremdsprachige Rezeption beeinflusste, sondern auch, und womöglich vielmehr, dass sich seine fremdsprachige Rezeption im Bild der Ausgangsliteratur niederschlug.

Aus Josings Sicht nahm Kavafis eine besondere Stellung in der griechischen Literaturgeschichte ein, denn mit ihm trat die griechische Literatur in die Phase der Moderne ein. Darüber hinaus gab Kavafis mit seiner „kargen Sprache höchster Genauigkeit“ sowie mit seiner Ironie, Lakonie und seinem „kühl rhetorischen Rechenexempel“ der modernen Poesie ein stilistisch-poetisches Vorbild vor.³⁷⁹ Kavafis' Inspirationsmomente wurden von Ulrich M. Schmidt in der folgenden, anekdotischen und beinahe ins Bizarre gezogenen Szene festgehalten:

Allerdings kam es bisweilen vor, dass sich Kavafis in seinem Büro [...] einschloss – und wer dann einen Blick durch das Schlüsselloch warf, konnte folgende Szene beobachten: Kavafis erhob seine Hände wie ein Schauspieler, ein seltsamer, ekstatischer Ausdruck erschien auf seinem Gesicht, dann beugte er sich nieder und schrieb eines jener Gedichte, die den Anbruch der literarischen Moderne in Griechenland markieren.³⁸⁰

377. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 6.

378. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 6. Man könnte in diesem Satz („etwaig verlockende Lyrismen“) den Hauch einer Kritik an H. von den Steinen erkennen, dessen Kavafis-Übersetzung Lyrismen und homophone Reime prägen. Josing bildete den Gegenpol zu Helmut von den Steinen, als er z.B. einräumte, dass die Wiedergabe der homophonen Reime in „allfällige Sinnentstellungen“ umschlagen kann.

379. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 255.

380. Ulrich M. Schmidt: „Im schrägen Winkel zum Universum. Das Gesamtwerk des Konstantinos Kavafis (1863-1933).“ In: *NZZ* (24-25.01.1998).

Es fällt indes besonders ins Auge, dass das Kavafis-Bild von einer geheimnisvollen Aura umhüllt wurde. Darauf steuerte die Gewohnheit des Dichters gewiss zu, seine Gedichte lose drucken zu lassen und an Freunde zu verschenken.³⁸¹ Diese Art und Weise, die Gedichte dem Publikum zugänglich zu machen, weist auf zweierlei hin laut Josing. Zum einen auf Kavafis' „aristokratische Haltung“ gegenüber der Dichtkunst.³⁸² Das Gedicht wurde vom Dichter nicht als Ware sondern als Geschenk konzipiert. Die Tatsache, dass keine Erwerbstätigkeit mit der Dichtkunst verbunden wurde, gewährleistete dem Dichter künstlerische Freiheit.³⁸³ Zum anderen auf Kavafis' Fixierung auf permanentes Um- und Überschreiben. Als „strengster Kritiker seiner Arbeiten“ hatte Kavafis „geschrieben und verändert und neu geschrieben und verändert und verworfen; er hatte Wörter gedreht und gewendet, Syntax gefeilt und geschmirgelt; noch auf seinen Drucken, die Gedichte tatsächlich schon in der Hand des Lesers, brachte er Verbesserungen an, finden sich seine Tintenstriche.“³⁸⁴ Daraus resultierte eine Wahrnehmung der Dichtkunst als *Work in Progress*, indem jedes einzelne Gedicht hartnäckig resistierte, endgültige Form anzunehmen.³⁸⁵

Kavafis' Homosexualität und die ihm besagte „alltägliche Doppelexistenz“ verstärkten sein Bild voller Mysterium.³⁸⁶ Josing wehrte sich zwar gegen eine platonische Wahrnehmung der Homosexualität im Sinne von H. von den Steinen als Entrückung ins Vergeistigte, und redete in seinem Nachwort Klartext, wie z.B. an folgender Stelle: „Es geht um Sex! Es geht um die Begierde und um die ihr unlöslich verbundene Bitterkeit: in der Befriedigung und in der Nichterfüllung gleichermaßen.“³⁸⁷ Dieser Zug des Gleichgeschlechtlichen trug aber, nach wie vor, zum Alterität-Nimbus des alexandrinischen Dichters bei, der aus seiner Erinnerung Geschichtliches und Privates rekonstruierte. Es ist ferner angemerkt, dass die Homosexualität hier, wie einige Jahre später bei M. Schröder, in die levantinische Atmosphäre und

381. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 254.

382. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 254.

383. Vgl. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 254.

384. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 254.

385. Vgl. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 262.

386. Vgl. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 253.

387. Josing griff an dieser Stelle die platonische Auslegung der Homosexualität des Dichters von Helmut von den Steinen an. Vgl. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 258: „Und es sollte, im Übrigen, schon gar nicht der untaugliche Versuch wiederholt werden – wie geschehen, in deutschen Veröffentlichungen natürlich – die kavafis'sche Homoerotik vor den Karren platonischer Ideale zu spannen [...]“. Den gleichen Standpunkt, dass die Homoerotik von Kavafis fern jeglicher platonischen Idealisierung lag, verteidigte auch Klaus-Peter Wedekind in einem Artikel in der *Berliner Zeitung*. Vgl. hier: Klaus-Peter Wedekind: „Gedichte einer wirklich gesprochenen Sprache. Über Konstantinos Kavafis anlässlich einer neuen Übersetzung des „Gesamtwerts.“ In: *Berliner Zeitung*. Nr. 239 (14.10.1997), ohne Seitenangabe. Laut Wedekind machte Kavafis „den Geliebten nicht zum Wahrzeichen höherer, platonischer Bedeutungen. Ihn interessiert nichts als die sinnliche Schönheit [...]“.

Lebensweise Ägyptens eingebaut wurde. Dafür sprechen exemplarisch folgende Zeilen aus dem Nachwort von Josing: „Und im Dunkel, wahrhaftig im Dunkel der heißen alexandrinischen Nächte, der Homosexuelle, den die Gesellschaft an einen existentiellen Abgrund gedrängt hat; der weiche Jüngling [...]“³⁸⁸

In der Thematisierung der Homosexualität unterscheidet sich Josing von späteren Kavafis-Übersetzern. Mit der expliziten Erwähnung von Kavafis' Homosexualität nahm Josing sich nicht vor, die Kavafis-Lektüre zu steuern, wie z.B. M. Schröder in *Um zu bleiben* (1989), wobei Kavafis alleinig als homoerotischer Dichter rezipiert wurde. Es lag Josing auch fern, sich auf Kavafis als überwiegend historischen Dichter zu fixieren, wie es hingegen Jörg Schäfer 2003 mit dem *Hauptwerk* tat.³⁸⁹

In das Nachwort von Josing ging Kavafis als Dichter homosexueller Poesie ebenso wie als gelehrter Dichter bzw. als *poeta doctus* ein. Die historischen sowie die Liebesgedichte von Kavafis sind in gleichem Maße aus der Erinnerung abgeleitet; Geschichte verwandelte sich unter Kavafis' Händen zum „privaten Mysterium“ und erhielt dadurch, wie sich am Beispiel des Gedichtes „Cäsarion“ zeigt, einen erotischen Hauch: „Ah, ja, du erschienst, in deiner unbestimmten / Anmut. In der Geschichte findet man / nur wenig Zeilen über dich / Ungebundener erschuf ich dich darum in meinem Geiste. / Ich erschuf dich schön und sinnlich. / Meine Kunst gibt deinem Antlitz / eine Schönheit, traumhaft anziehend. / Ich habe dich in jeder Einzelheit ersonnen, / so daß ich gestern, spät zur Nacht [...] / wähnte, daß du in mein Zimmer tratest [...]“³⁹⁰

Und die Liebesgedichte, indem sie aus der Perspektive eines gedanklichen und körperlichen Sich-Erinnerns rekonstruiert sind und „aus der Zeit zurück“ ins Leben gerufen wurden, bekamen eine historische Nuance.³⁹¹ Josing goss dies in folgende Form: „Selbst die erotischen Gedichte sind in die Vor-Zeit versetzt, schöpfen aus Erinnerung oder bemänteln sich historisch [...]“³⁹²

388. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 253.

389. Trotz ihrer Unterschiede vertraten H. von den Steinen, Wolfgang Josing und Jörg Schäfer den Standpunkt, dass sich die bruchlose Kontinuität griechischer Kultur sehr gut an Kavafis zeigte, denn die Kavafis-Dichtung steht im „Erbe Homers [...] der Klassik, aber gleichermaßen im Erbe des Hellenismus, der Gräzität im Römischen Imperium und dem Jahrtausend von Byzanz [...]“ (Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 258)

390. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 60-61.

391. Der Ausdruck: „Aus der Zeit zurück“ ist dem Gedicht „Auf dem Schiff“ entnommen. Vgl. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 110.

392. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 255.

Anhand der bisherigen Darlegung tritt hervor, dass sich „Einheit“ und „Unauflöslichkeit“ als Hauptmerkmale der Kavafis-Gedichte erweisen.³⁹³ Alle Gedichte greifen auf Vereinigung und Verbindungslinien zurück, denn Josing zufolge ist

jedes Gedicht [...] zahlreichen anderen unter verschiedenen Gesichtspunkten vielfach querverbunden [...] die Einheitlichkeit des Werkes ist zu betonen (möglichenfalls von einigen pur erotischen Gedichten abzusehen): eine Einheit, die – unabhängig vom vordergründigen thematischen Material – im durchgängigen, unzweideutigen Paradigma begründet ist; eine Einheitlichkeit, die sich in der Einschätzung der kavafis'schen Dichtung als eines „work in progress“ spiegelt; die Vereinigung im Mythos.³⁹⁴

2.6.2 Kavafis als geistiges Kapital. Jörg Schäfers *Das Hauptwerk* (2003)

Gegenüber Josings Prinzip der Einheitlichkeit lenkte die 2003 von Jörg Schäfer herausgegebene und mit Münzen versehene Ausgabe *Das Hauptwerk* den Blick auf Kavafis als historischen Dichter und erhob die historischen Kavafis-Gedichte zum Kernpunkt seines Oeuvres.³⁹⁵

Diese historisch anmutende Spur ist überall im *Hauptwerk* von Schäfer verfolgbar. Es ist z.B. kennzeichnend, dass Schäfers Interesse in seiner Einleitung zu Leben und Werk von Kavafis vorwiegend den historischen Gedichten gilt; Schäfer baut auf die Aussage von Kavafis, dass: „Viele Dichter sind bloß Dichter [...] Ich bin ein historischer Dichter“,³⁹⁶ und projiziert darin ein Bild des Dichters, der „die Dokumente der Vergangenheit kennt – Zeugnisse einer großen griechischen Gemeinschaft und ihrer gemeinsamen Zunge.“³⁹⁷ Postuliert wurde gewiss nicht, dass Kavafis' Inspiration lediglich auf seinem besonders ausgeprägten Interesse an Geschichte gründete; Kavafis, wie Schäfer erläutert, habe auch kulturphilosophische, selbstreflexive und

393. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 263.

394. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (1983), S. 261 und 262. Wie Josing nahelegte, formen sich im Werk von Kavafis gewisse thematische Zyklen, wie z.B. der homerische, trojanische, spartanische, ptolemäische oder der byzantinische Zyklus. Dennoch gibt es Grundthemen, wie z.B. das Thema der menschlichen Verlassenheit, die alle diese Zyklen durchziehen. Siehe auch Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 17-32.

395. *Das Hauptwerk* umfasst fünf zusätzliche Gedichte aus den unveröffentlichten, die in die Reihe der politisch-historischen Gedichte gehörten. Diese werden im Inhaltsverzeichnis mit einem Stern markiert und stehen als „Beispiele für die dichterische Kraft, die in nicht wenigen dieser Gruppe von Gedichten zum Ausdruck kommt.“ (Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 13). Diese Gedichte sind die folgenden: „27. Juni 1906, 2 Uhr nachmittags“ ein Gedicht, das sich auf ein „unmittelbar zeitgenössisches politisches Ereignis“ bezieht. (Kavafis, *Das Hauptwerk*, S. 82-83). „Das andere sag ich denen dort in Hades' Reich“, wobei der Titel ein wörtliches Zitat auf die Tragödie *Aias* von Sophokles ist (eben da S. 146-147). „Verborgenes“, ein Gedicht, das als eine Art Vermächtnis gelesen werden kann (eben da S. 84-85). „Eingenommen“, ein Gedicht, in das Verse aus Volksliedern zum Fall von Konstantinopel eingebettet wurden (eben da S. 306-309). „Rückkehr aus Hellas“, in diesem Gedicht tritt die hellenistische Welt der Akkulturation und der ethnischen Mischung auf der Bühne auf. (eben da S. 156-159).

396. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 18.

397. Hans-Jürgen-Heinrichs: „Zwischen Wohnung und Büro lebt die Magie.“ In: *FR* (19-01-2002).

homoerotische Gedichte geschrieben, die dennoch nicht detaillierter diskutiert wurden.³⁹⁸ Geschichte und Erotik wurden folglich nicht gleichrangig gewichtet.³⁹⁹ Die Gedichte, die über keinen historischen Anlass oder Inhalt verfügen, erwecken sogar den Eindruck am Rande der Ausgabe unkommentiert und ohne Münzabbildungen zu stehen.

Indes wurde eine ältere Annäherung an Kavafis zum Leben erweckt und zwar diese von Helmut von den Steinen, der mit den historischen Kavafis-Gedichten eine Kulturbotschaft verband. Bei Jörg Schäfer, Archäologe und emeritierter Professor an der Universität Heidelberg, rückte die Verbindungslinie zwischen Kavafis und der Antike erneut in den Vordergrund. Kambas glaubt, im Nachwort von H. von den Steinen aus dem Jahr 1953 und insbesondere im Folgenden, bereits angeführten Satz: „Das Werk von Konstantin Kavafis ist die letzte Maske eines Geisteszuges, dessen erste die Ilias war. Wir nennen ihn kurz: klassisches Hellas“ den „Vorbegriff“ erörtern zu haben, der „[...] bis in die Übersetzung von Schäfer hinein zum Tragen kommt, wonach die Geschichtsthematik bei Kavafis vorwiegend aus der klassischen Antike abzuleiten sei.“⁴⁰⁰

Auf diese Weise stehen die historischen Gedichte von Kavafis und ihre sprachlich-thematische Bindung an die Antike, inklusiv der Bearbeitung antiker Quellen, bei Schäfer an erster Stelle.⁴⁰¹ Dem Leser schlägt die Bedeutung, die Schäfer dem Altertum als Kavafis' Inspirationsquelle zuschrieb, bereits auf der ersten Seite des *Hauptwerks* entgegen. Die Geschichtlichkeit und Gebundenheit an die Antike wird, wie Schäfer erläutert, mithilfe der Abbildungen (Skulpturen, Mosaiken und vor allem Münzen) offengelegt. Der Paratext, das heißt, die Abbildungen und die Kommentare, sollen wie ein Zielscheinwerfer „die Nähe zur Lebenswelt des Altertums“

398. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 20. Kavafis' Homosexualität wurde von Schäfer weder platonisch ausgelegt, wie von H. v. den Steinen, noch exzessiv dargestellt, wie bei M. Schröder; Schäfer ersparte sich jegliche Erwähnung auf das Privatleben des Dichters und beschränkte sich auf folgenden Satz: „Welcher Dichter seiner – und nicht nur seiner Generation – vermochte das homoerotische Erleben derart anschaulich und feinsinnig mit den genannten Themenbereichen zu verbinden.“ (Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 20).

399. Dass Schäfer diese beiden Aspekte (Historie und Erotik) im Schaffen von Kavafis nicht ebenbürtig behandelte, hatte keine quantitativen Gründe; die historischen Gedichte nahmen, wie Schäfer bemerkte, „ungefähr ein Drittel dieses Hauptwerks“ ein, während die erotischen Gedichte, wie M. Alexiou aufzeigte „in quantitative terms [...] are at least of equal significance, even discounting those historical poems with overt or predominantly erotic theme.“ Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 18 und Alexiou, „Eroticism and Poetry“, S. 48.

400. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 131 und Kambas, „Athen und Ägypten“, S. 293.

401. Vgl. den Standpunkt von Schäfer, dass Kavafis den Leser „in die über Jahrtausende währende geschichtliche Welt der griechischen Sprache und Kultur“ führt. Jörg Schäfer: *Konstantin Kavafis. Übersetzungen von ausgewählten Gedichten mit einer Einführung in das Werk des neugriechischen Dichters*. Stendal: Winkelmann-Gesellschaft, 2000, S. 7. Die bedeutende Rolle, die Schäfer den Quellen von Kavafis zuschreibt, zeigt sich nicht zuletzt an der Zeittafel zu den Autoren der Antike und des byzantinischen Reiches, die zur Lektüre des Dichters gehörten. Diese Zeittafel befindet sich am Ende der Ausgabe von Schäfer: Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 475-476.

erhellen.⁴⁰² Die tiefgehende und umfassende Auseinandersetzung des Dichters mit der Vergangenheit ist in Anlehnung an Schäfer der Grund für sein Desinteresse für die „zeitgenössische arabische Bevölkerung“, die kaum poetische Gestalt in seinem Werk annahm.⁴⁰³ Laut Schäfer verwandelt sich „das moderne Alexandria“ in eine „Brücke“, die den Leser in einen anderen Zeitraum und zwar zu der „antiken Polis darüber hinaus aber auch zu anderen hellenistisch-römischen Zentren des Ostens, wie besonders Antiochia am Orontes, aber auch Seleukia und Berytos“ versetzt.⁴⁰⁴ Indes berührt Schäfer die Stadt Alexandria mit ihrer kolonialen und postkolonialen Geschichte wenig; Schäfer fasziniert dagegen vielmehr die „von Alexander dem Großen“ gegründete und „im Jahre 641 n. Chr. von den Arabern“ eroberte Stadt.⁴⁰⁵ Kavafis lebte, wie Schäfer anmerkte, in dieser „seit dem 19. Jahrhundert erneut zu europäischer Geltung gekommenen Alexandria“ bzw. in einer Stadt, in der Schäfer die Anfänge und das Weiterbestehen eines kulturellen Pluralismus – zumindest bis zu Kavafis’ Lebzeiten – erörterte.⁴⁰⁶

Bei Schäfer, wie bei H. v. d. Steinen, schwang der Stellenwert des griechischen Kulturraums, den Kavafis in seinen Gedichten beschwor, zu Europas geistiger Entwicklung mit; darüber hinaus wurde die kulturkritische Haltung von Kavafis auf das Verständnis unserer Gegenwart erweitert. Aus der Annäherung von Schäfer an Kavafis kommt dem Leser eine Botschaft entgegen, die stark an Helmut von den Steinen und an die Georgianer erinnerte. H. von den Steinen hielt kurz vor und nach dem Zweiten Weltkrieg der europäischen Ausweglosigkeit Kavafis und das Urlicht der Antike als Lösung entgegen.

In ähnlichem Sinne bescheinigt Schäfer Kavafis für die Herausbildung einer politisch-kulturellen Identität in einem Europa, das wie die hellenistische Welt in den Kavafis-Gedichten „weltoffen“ ist und keine „ethnische und geographische Grenzen“ kennt, Bedeutung.⁴⁰⁷ Denn Kavafis kleidete seine Gedichte nicht „um der Vergangenheit willen“ in ein historisches Gemälde; der Leser kann, Schäfer zufolge, in Kavafis-Gedichten „Geschehnisse und Individuen“ erkennen, die „beispielhaft für das Verhalten des Menschen in kritischen politischen und menschlichen Situationen“ sind.⁴⁰⁸ Kavafis legte z.B. mit folgenden Versen ein

402. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 13.

403. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 21.

404. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 20.

405. Schäfer, *Konstantin Kavafis*, S. 8.

406. Schäfer, *Konstantin Kavafis*, S. 8.

407. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 21. Dass es in der realen (kolonialen) Welt bzw. Zeit von Kavafis Grenzen gab, scheint Schäfer hier zu vergessen.

408. Schäfer, *Konstantin Kavafis*, S. 7.

Muster für eine Welt der „Akkulturation“ und des „ökumenischen Humanismus“ unter der Ägide des griechischen Kulturgutes offen: „Hellenen sind auch wir – was denn sonst? – / aber mit Neigungen und Gefühlen des Orients, / aber mit Neigungen und Gefühlen, / die einen Griechen manchmal fremd berühren [...]“.⁴⁰⁹ Die hellenistische Ära, die erste in die Geschichte eingegangene multikulturelle Epoche, ist nun in der Lage, den Leser für die Probleme der heutigen Zeit zu sensibilisieren. Dies leitet zur Schlussfolgerung über, dass Kavafis’ Dichtung wegen ihres „paradigmatischen Zuges der Gegenwart und vielleicht der Zukunft gilt.“⁴¹⁰ Mehr noch stehen und fallen laut Schäfer „Zukunft und Wirkung dieser Dichtung mit den Bildungsidealen unserer Gesellschaft.“⁴¹¹

Am Beispiel der bisherigen Eruierung wurde evident, dass Kavafis von Schäfer zu Europas „geistigem Kapital“ erklärt wurde, und zwar durch die raffinierte Einführung von Münzen, die den Gedichten gegenübergestellt sind.⁴¹² Im Folgenden wird akribisch dieser Koexistenz von Dichtung und Museumskunst bzw. Münzen nachgegangen.

Kavafis, ein moderner Klassiker, und antike Münzen werden hier zum folgenden Ziel miteinander verbunden, und zwar um „auf die historischen Hintergründe der Gedichte“ aufmerksam zu machen.⁴¹³ Diese Münzen, denen die Rolle des „eigenen Kommentars“ laut Schäfer zuwächst, tragen „zur Vergegenwärtigung der vom Dichter beschworenen Vergangenheit“ bei.⁴¹⁴ Schäfer nahm ein Mittel, analog zu dem von Michael Schröder, in Gebrauch, um Verständnis zu schaffen über die „Daten und Taten aus der griechischen Geschichte“ und überdies um „Zugehörigkeit zum Kulturkreis“ des Hellenismus „zu versichern.“⁴¹⁵

Zu diesem Zweck wird den Münzabbildungen eine zweifache Funktion zugeschrieben. Erstens verhält es sich mit ihnen wie mit den Kommentaren, die „an den jeweiligen Gedichttext

409. Verse aus dem Gedicht: „Rückkehr aus Hellas“ in: Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 157. Vgl. Schäfer, *Konstantin Kavafis*, S. 12 und 21. Vgl. auch die Gedichte „Anno 200 v. Chr.“ und „In einer Stadt der Osrhoene“, in denen man auch auf Akkulturation und ökumenischen Humanismus stößt.

410. Schäfer, *Konstantin Kavafis*, S. 7.

411. Schäfer, *Konstantin Kavafis*, S. 21. Vgl. hier die Bilanz, die Nousia über Schäfer zog in: Nousia, „Konstantin Kavafis. Das Hauptwerk“, S. 279.

412. Siehe: Oikonomou, „Kapital und Alterität“, S. 333. Es sei hier angemerkt, dass ein numismatischer Katalog den Gedichten folgt (Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 453-474). Darin gibt Peter Robert Franke, emeritierter Professor an der Universität des Saarlandes, Aufschluss über die Münzen und die darauf eingepprägten Gestalten.

413. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 13.

414. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 13.

415. Hugo Dittberner: „Auf verlorenem Posten. Leuchtschrift hochgestimmter Geschichtsschreibung: Konstantinos Kavafis‘ historische Gedichte in neuer Übersetzung.“ In: *Frankfurter Rundschau*. Nr. 132 (09.06.2001), S. 20.

angeschlossen und nicht in ein gesondertes Kapitel verbannt [...] integraler Bestandteil der Lektüre“ sind und die Grundlage für „eine adäquate Rezeption des ZS-Textes schaffen.“⁴¹⁶ Dies führt allerdings dazu, dass *Das Hauptwerk* eher einen philologisch-wissenschaftlichen als einen literarischen Eindruck hinterlässt. Zweitens kommt durch die Zusammenstellung von Gedicht und Münze ein „Wissenswert und Identitätswert“ zustande.⁴¹⁷ Das heißt, dass der Leser dazu herausgefordert wird, in Kavafis’ historischen Gedichten sein eigenes kulturelles Erbe zu erkennen. Mit anderen Worten versichert Kavafis’ Lektüre die Kenntnis einer Vergangenheit (Wissenswert), die als Wiege der abendländischen Kultur gilt (Identitätswert). Oikonomou erkannte dies und goss es in folgende Formel: „es geht weniger um eine Lektüre der Lyrik von Kavafis als vielmehr um deren Wert im Diskurs der Abstammung [...] die Ausstellung des im Bild der Münze manifestierten Kapitals der Kavafis-Lyrik zielt auf allgemeine Anerkennung und Gültigkeit im Wertsystem.“⁴¹⁸

Der Leser tritt nicht nur mithilfe der Münzabbildungen und Kommentare, sondern auch durch die eigentliche Wiedergabe von Schäfer in die der Kavafis-Gedichte ein; im Gegensatz zu anderen Kavafis-Übersetzern stellt sich Schäfer in den Dienst des Fremden und ist bestrebt, in seiner Übersetzung Einzelwörter des Originals zu übernehmen sowie gelegentlich die griechische Wortstellung zu verfolgen. Durch eine sprachlich verfremdende Übersetzung setzt sich Schäfer zum Ziel, „das Milieu“ des Ausgangstextes zu evozieren.⁴¹⁹ Wörter, wie z.B. „Polis“ („Stadt“), „Agora“ („Markt“), „Thiasos“ („Ensemble“), „Agonia“ („Agonie“ sowie „Stress“), „Eros“ („Liebe“), „Demos“ („Volk“ und „Gemeinde“) erlauben dem Leser einen Blick in die (sprachliche) Welt von Kavafis.⁴²⁰ Überdies verstärken die übernommenen Wörter

416. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 13 und Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 234.

417. Oikonomou, „Kapital und Alterität“, S. 333.

418. Oikonomou, „Kapital und Alterität“, S. 333 und 337.

419. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 155.

420. Die Übernahme von Wörtern des Originals kennzeichnete die Kavafis-Übersetzung von Schäfer durchweg. Vgl. die Übernahme der Nomina „Kyr“ und „Kyria“ („Herr“ und „Dame“), „Graeki“, eine, wie Schäfer dem Leser erklärt „Bezeichnung und Selbstbezeichnung der Griechen seit der römischen Zeit“ oder „Italioten“, eine Charakterisierung der Griechen Italiens. Aus dieser Übernahme lässt sich der Schluss herleiten, dass Schäfer eine Vorliebe für Wörter vorweist, die auf Griechisch identitätsstiftend agieren. (Vgl. z.B. die Gedichte: „In einer Stadt der Osrhoëne“, „In der Kirche“, „An italischer Küste“ in: Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 199, 137 und 344). Es ist hier nebenbei bemerkt, dass das Wort „Γραικός“ bzw. „Graikos“ nicht auf die römische Zeit – wie Schäfer behauptete – sondern auf die griechische Antike zurückgeht. Graiki wurden die Einwohner um Dodoni (Epirus) genannt, bis sich die ethnische Bezeichnung „Ἕλληνες“ um das 4. Jahrhundert vor Christus durchsetzte. Mehr zur Etymologie des Wortes in: Georgios Bampiniotis: *Λεξικό της νέας ελληνικής Γλώσσας. Με Σχόλια για τη σωστή Χρήση των Λέξεων* (Neugriechisches Wörterbuch. Mit Erläuterungen zum richtigen Wortgebrauch). Athen: Kentro Lexikologias, 1998, S: 443. Im Unterschied zu Schäfer gaben H.C. Günther und R. Elsie die Bezeichnungen „Kyr“ und „Kyria“ mit jeweils „Herr“ und „Herrin“ bzw. „Kaiser“ und „Kaiserin“ wieder. (Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 91, 157, 160 und Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 209, 213). Im Gegensatz zu Schäfer wurde das Wort „Γραικοί“ sowohl von Günther als auch von Josing und Elsie mit

den Eindruck einer „Historisierung“ des Zieltextes,⁴²¹ denn sie sind kein Bestandteil der gegenwärtigen, deutschen Sprache. Als Folge daraus wächst ihnen eine symbolträchtige Bedeutung zu und sie agieren, wie am Beispiel der Gedichte „Die erste Sprosse“ und „Die Satrapie“ veranschaulicht wird, als Indikatoren des kavafischen Kulturwertes.

2.6.3 „Die erste Sprosse“

Das Gedicht „Το πρώτο σκαλί“ („Die erste Sprosse“) wurde 1895 verfasst und vier Jahre später 1899 veröffentlicht.⁴²² Es handelt sich laut Savvidis um ein „Ποίημα ποιητικής“ bzw. um ein poetologisches Gedicht.⁴²³ Das Gedicht „Die erste Sprosse“, eines der frühesten Kavafis-Gedichte, die den Grundstein für sein Ansehen als Dichtkunsttheoretiker legten, hat im Original und in der Übersetzung von Schäfer folgenden Wortlaut:⁴²⁴

„Griechen“ übertragen. (Vgl. Kavafis, *Der Dichter Kavafis*, S. 71 und 98. Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 107 und 137 und Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka*, S. 75 und 129). Die verfremdende, Aufmerksamkeit erzeugende Wortwahl von Schäfer trug, wie es in diesem Kapitel zu zeigen ist, zum lebendigen Nachempfinden der Ära bei, die in den Kavafis-Gedichten beschworen wurde. Siehe schließlich die Einfügung der Wörter: „Μοίρα“ „Moirā“ („Schicksal“), „καφενεῖον“ „Kafeneion“ („Kaffeehaus“) und „πρόλογος“ „Prologos“ („Vorwort“) in die Übersetzung von Schäfer: (Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 401, 167, 445, 283). Andere Übersetzer, wie z.B. Elsie, Josing und Günther zogen das deutsche dem griechischen Wort vor. Auf diese Weise wurde „Μοίρα“ jeweils mit „Schicksal“, „Geschick“ und „Stern“ wiedergegeben; „καφενεῖον“ mit „Kaffeehaus“ (Elsie) und „Café“ (Josing und Günther), während „πρόλογος“ als „Vorwort“ übersetzt wurde. Vgl. Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 179, 121 und 241. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka*, S. 231, 87 und 329 und Kavafis, *Der Dichter Kavafis*, S. 132, 271 und 183.

421. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 176.

422. Die erste Fassung des Gedichtes, die auf 1895 zurückging, trug den Titel „Die letzte Sprosse“. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass das Gedicht in jambischen Elfsilbern verfasst wurde. In den Blick fallen die partiell und vollständig homophonen Wiederholungen der Verse 8 & 12 & 16 und 14-15 & 25-26. (Kavafis, *Ta Poiήματα A' (1897-1918) (Die Gedichte. I)*, S. 170).

423. G.P. Savvidis: „Ποιήματα Ποιητικής του Καβάφη“ („Kavafis-Gedichte über die Dichtkunst“). In: *Μικρά Καβαφικά A' (Kleine Kavafika I.)*. S. 283-311, hier S. 284 und 289.

424. Kavafis, *Ta Poiήματα A' (1897-1918) (Die Gedichte. I)*, S. 105 und Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 47. Die Großschreibung der Wörter: „Dichtkunst“ und „Nomotheten“ entsprach, laut Schäfer, den großgeschriebenen Wörtern des Ausgangstextes: „Ποιήσεως“ („Dichtung“) und „Νομοθέτας“ („Nomotheten“ bzw. „Gesetzgeber“).

Το πρώτο σκαλί

Εις τον Θεόκριτο παραπονιούνταν
μια μέρα ο νέος ποιητής Ευμένης·
„Τώρα δυο χρόνια πέρασαν που γράφω
κ' ένα ειδύλλιο έκαμα μονάχα.
Το μόνον άρτιον μου έργον είναι.
Αλλοίμονον, είν' υψηλή το βλέπω,
πολύ υψηλή της Ποιήσεως η σκάλα·
κι απ' το σκαλί το πρώτο εδώ που είμαι,
ποτέ δεν θ' ανεβώ ο δυστυχισμένος.“
Ειπ' ο Θεόκριτος: „Αυτά τα λόγια
ανάρμοστα και βλασφημίες είναι.
Κι αν είσαι στο σκαλί το πρώτο, πρέπει
να 'σαι υπερήφανος κ' ευτυχισμένος.
Εδώ που έφτασες, λίγο δεν είναι·
τόσο που έκαμες, μεγάλη δόξα.
Κι αυτό ακόμη το σκαλί το πρώτο
πολύ από τον κοινό τον κόσμο απέχει.
Εις το σκαλί για να πατήσεις τούτο
πρέπει με το δικαίωμά σου να' σαι
πολίτης εις των ιδεών την πόλι.
Και δύσκολο στην πόλι εκείνην είναι
και σπάνιο να σε πολιτιγραφήσουν.
Στην αγορά της βρίσκεις Νομοθέτας
που δεν γελά κανέναν τυχοδιώκτη.
Εδώ που έφτασες, λίγο δεν είναι·
τόσο που έκαμες, μεγάλη δόξα.“

Die erste Sprosse

Bei Theokrit beklagte eines Tages sich
der junge Dichter Eumenes:
„Zwei Jahre sind nunmehr verstrichen, daß ich
schreibe,
und nur ein einziges Eidyllion hab' ich verfaßt.
Es ist mein einziges vollkommenes Werk.
Ach – hoch ist sie, jetzt seh' ich's erst,
sehr hoch, der DICHTKUNST Leiter;
und von der ersten Sprosse, wo ich stehe,
nie werde ich hinauf gelangen, ich Unglücklicher.“
Da sagte Theokrit: „Diese Reden sind unschicklich,
und sie sind lästerlich.
Und stehst du auf der ersten Sprosse,
stolz mußt du sein und glücklich.
Daß du hier angelangt, dies ist nicht wenig;
was du bist heut' getan, gereicht zu hohem Ruhme
dir.
Und ist's der Sprossen erste auch,
groß ist der Abstand zur gemeinen Menschenwelt.
Stehst du einmal auf dieser Sprosse,
da bist mit vollem Rechte du
ein Bürger in der Polis der Ideen.
Und schwer ist's und ein selten' Privileg,
daß man dir dort das Bürgerrecht verleiht.
Dort auf der Agora, da triffst du NOMOTHETEN,
die sich von einem Abenteurer nicht narren lassen.
Daß du hier angelangt – dies ist nicht wenig;
Was du bis heut' getan, gereicht zu hohem Ruhme
dir.“

Paola Maria Minucci wies zu Recht darauf hin, dass eine historische Person - der Dichter des 3. Jahrhunderts vor Christus Theokrit - und eine fiktive - der junge Dichter Eumenes - zum ersten Mal gleichzeitig auf der Bühne eines Kavafis-Gedichtes auftreten.⁴²⁵ Eumenes, der mit dem namhaften Theokrit in Verbindung gebracht wurde, gewann dadurch eine historisch belegte Identität. Der Leser wird zum Zeugen und gleichsam zum Aushorcher eines Dialogs zwischen Meister und Lehrling, der sich allzu real abzeichnete.⁴²⁶

Im Zentrum des Gedichtes stehen somit verschiedene Gegenpaare, wie z.B. Meister versus Lehrling, Künstler gegen die Masse und großer Dichter versus unbedeutende Versemacher, die alle auf das gegensätzliche Schema einer versus viele hinauslaufen. Kavafis musste es Ende der 1890er-Jahre bereits bewusst gewesen sein, wie Veloudis darlegte, dass je höher man die Dichtungstreppe erklimme, desto deutlicher man sich von der „gemeinen Menschenwelt“

425. Minucci, *Η λυρική Αφήγηση στον Καβάφη (Die lyrische Erzählung bei Kavafis)*, S. 33.

426. Minucci, *Η λυρική Αφήγηση στον Καβάφη (Die lyrische Erzählung bei Kavafis)*, S. 33.

abheben werde.⁴²⁷ „Und stehst du auf der ersten Sprosse, / stolz mußt du sein und glücklich [...] Und ist's der Sprossen erste auch, / groß ist der Abstand zur gemeinen Menschenwelt [...].“⁴²⁸ In Anlehnung an Veloudis sind unter den Begriff „gemeine Menschenwelt“ alle künstlerisch-ästhetisch-poetisch Unbeteiligten bzw. Amusischen, unabhängig von ihrem sozialen Status, zu subsumieren.⁴²⁹ Im Gedicht „Die erste Sprosse“ kam folglich ein erster Ausdruck des dichterischen Selbstbewusstseins von Kavafis zur Sprache, obwohl sich seine Stimme zu jener Zeit noch in Formung befand.⁴³⁰ Diesem Dichterverständnis lag, wie aus dem Gedicht deutlich hervorgeht, eine eklektizistische Haltung gegenüber der Dichtkunst zugrunde. W.H. Auden diagnostizierte dies in seiner Einleitung zu Kavafis' *The Complete Poems of Cavafy* (1961). Darin stellte Auden fest, dass das hingebungsvolle Studium der Dichtung mit besonderen Privilegien einhergehe. Die Dichter im Werk von Kavafis wurden „citizens of a small republic [der Polis der Ideen] in which one is judged by one's peers and the standard of judgement is strict.“⁴³¹ Diese Stelle, die folgenden Versen verpflichtet ist, „ein Bürger in der Polis der Ideen. / Und schwer ist's und ein selten Privileg / daß man dir dort das Bürgerrecht verleiht“ rückte das poetische Selbstverständnis von Kavafis ins rechte Licht. Pieris ging davon aus, dass Kavafis' Eklektizismus seinen Ausgang bei dem Englischen Dichter und Kulturkritiker Matthew Arnold (1822-1888) nahm, der sicherlich zu Kavafis' Lektüren gehörte. Arnold hatte auf der gleichen Wellenlänge wie Kavafis postuliert, dass: „It is admirably said, and let us hold fast to it. In poetry, which is thought and art in one, it is the glory, the eternal honour, that Charlatanism shall find no entrance; that this noble sphere be kept inviolate and inviolable.“⁴³²

427. Giorgos Veloudis: „Ο Λαός του Καβάφη“ („Das Volk von Kavafis“) In: *Προτάσεις: Δεκαπέντε γραμματολογικές Δοκιμές*. (Vorschläge. Fünfzehn literaturwissenschaftliche Essays). Athen: Kedros, 1981, S. 132-139, hier S. 134.

428. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 47.

429. Veloudis, „Ο Λαός του Καβάφη“ („Das Volk von Kavafis“), S. 133-134.

430. Veloudis, „Ο Λαός του Καβάφη“ („Das Volk von Kavafis“), S. 134. Es muss in diesem Kontext erwähnt werden, dass das Jahr 1899 eine Zäsur im Schaffen von Kavafis markierte. Nach 1899 ließ sich jedes zu Papier gebrachte Gedicht deutlich als Kavafis-Gedicht erkennen. Mit anderen Worten fand der Dichter um jene Zeit seine charakteristische Stimme, was nicht unabhängig von dem Ausdruck eines starken dichterischen Selbstbewusstseins im Gedicht „Die erste Sprosse“ ist. Pieris, *Χώρος, Φως και Λόγος* (Raum, Licht und Logos), S. 104.

431. Kavafis, *The complete Poems of Cavafy*, S. x.

432. Vgl. hier die Verse des Gedichtes: „Dort auf der Agora, da triffst du Nomotheten, / die sich von einem Abenteuer nicht narren lassen.“ (Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 47). Pieris war der erste, der auf die Ähnlichkeit zwischen dem Gedankengang von Arnold und den Versen von Kavafis verwies. Pieris, *Χώρος, Φως και Λόγος* (Raum, Licht und Logos), S. 60-61.

Die obere Darlegung lässt den Schluss zu, dass Kavafis seine eigenen Ansichten über die Kunst auf die Vergangenheit bzw. auf einen scheinhistorischen Dialog wie auf eine Projektionsfläche projizierte. Den Worten von Theokrit schrieb Kavafis seine eigene noble Sichtweise über Dichtkunst und Dichter zu.

Es stellt sich nun die Frage, in was für eine Welt die Übersetzung und die Kommentare von Schäfer den Leser versetzen. Was für Assoziationen rufen die markanten lexikalischen Verfremdungen bei der Lektüre hervor? Wie wirken letztendlich Übersetzung und Paratext in die Lektüre des Gedichtes hinein und in was für eine Welt fühlt sich der Leser aufgefordert hineinzutreten?

Die Einführung von Einzelwörtern des Ausgangstextes in die Übersetzung, wie z.B. „εἰδύλλιο“ („Eidyllion“) anstatt des geläufigen: „Idyll“, „πόλις“ bzw. („Polis“) anstelle des deutschen Wortes „Stadt“, „αγορά“ („Agora“) für „Markt“ oder „Forum“ und „Νομοθέτας“ „Nomotheten“ anstelle des gebräuchlicheren „Gesetzgeber“ zieht Aufmerksamkeit auf sich. Den meisten dieser Einzelwörter – wenn man von „Eidyllion“ absieht – kommt im Zieltext eine suggestivere Bedeutung als im Ausgangstext zu, denn sie zählen nicht zur Alltagssprache der Zielkultur. Im Laufe der Jahre erschlossen sich keine neuen Bedeutungen, sondern diese werden immer noch mit den Idealen der Athener Demokratie assoziiert, die als Sternstunde der griechischen Antike wahrgenommen wird.

Dies gilt vor allem für die Wortwahl „Polis“ und „Agora“; ersteres Wort ist mit dem Stadtstaat (Πόλις-Κράτος) verbunden, während zweites („Agora“) als Zentrum des politischen Lebens im Stadtstaat ausgelegt wird. Auf ein derartiges Verständnis von „Polis“, „Agora“ und „Nomotheten“ lenken Schäfers Kommentare. Darin wird z.B. vermerkt, dass die Polis „für den alten Griechen eine vornehmlich politisch-konstitutionelle Bedeutung“ habe.⁴³³ Im gleichen Sinne wird „Agora“ als „das politische Zentrum der Polis“ gezeichnet, während die „Nomotheten“ als „in der griechischen Demokratie kollegiale Behörde“ bezeichnet werden.⁴³⁴

Unschwer lässt sich hier erahnen, dass die lexikalisch verfremdende Wortwahl „Polis“, „Agora“ sowie „Nomotheten“ in Zusammenhang mit Schäfers Kommentaren die Lektüre des Gedichts „Die erste Sprosse“ in die Nähe dessen rücken, was Marguerite Yourcenar

433. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 46.

434. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 47. Das Wort „Nomotheten“ hängt sich zwar an die deutsche Rechtssprache, aber es wirkt veraltet. Vgl. den Eintrag des Wortes „Nomothet“ in: *Duden. Das Fremdwörterbuch*. Hg. von der Dudenredaktion. Auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibung. Auflage 9. Mannheim u.a.: Dudenverlag, 2007, S. 708.

„Hellenismus aus weißem Marmor“ nannte.⁴³⁵ Die lexikalischen Verfremdungen in Zusammenarbeit mit den Kommentaren führen uns nicht das dritte Jahrhundert vor Christus (hellenistische Ära) vor Augen, als Theokrit wirklich lebte, sondern die Goldene Ära der Athener Demokratie; das ist das fünfte Jahrhundert vor Christus mit seiner politischen und gesetzlichen Konstitution - die Polis mit ihrer Agora und ihren Nomotheten. Schäfer legt mit seiner Übersetzung und in seinen Kommentaren nahe, dass sich die Dichter die Stadt Athen zum Vorbild für ihre ideale Stadt nähmen. Auf diese Weise wird Athen, die Wiege der Demokratie, gewürdigt.

Dabei werden zweierlei Dinge in Bedrängnis geraten: erstens, dass nicht die klassische sondern die hellenistische Ära bzw. die laut Yourcenar „zwei oder drei Jahrhunderte kosmopolitischen Lebens, die im griechischen Orient auf den Tod Alexanders folgten“ den Mittelpunkt der Antike-Rezeption von Kavafis ausmachten.⁴³⁶ Zweitens, dass die Begriffe: „Polis“, „Agora“ und „Nomotheten“ im Kontext des Gedichtes metaphorisch in Anspruch genommen werden. Mit der Erwähnung auf die „Polis der Ideen“, die meines Erachtens eindringlich und nicht wie Schäfer behauptete vage auf die platonische Ideenwelt deutet, wurde die Stadt der Dichter nicht nach dem Vorbild eines konkreten politischen Wesens (Athen - 5. Jahrhundert v. Chr.), sondern eines philosophischen Konzeptes aufgebaut.⁴³⁷

In Schäfers Ausgabe wird die „Polis der Ideen“ mit dem klassischen Athen gleichgesetzt. An der Stadt Athen wird im Zuge dessen ein Exempel statuiert. In der Lektüre des Gedichtes schwingt eine Verherrlichung der griechischen bzw. der Athener Demokratie mit. Schäfer zielt in seiner lexikalisch verfremdenden Übersetzung und in den Kommentaren darauf ab, die klassische Antike wieder ins Leben zu rufen. Überdies wird der Eindruck vermittelt, dass das politische Erbe der griechischen Demokratie fortlebt, indem sich die ideale Stadt der Dichter, wo „schwer ist's und ein selten' Privileg“ Bürger zu werden, an dem Stadtstaat (Polis) von Athen in deutlichen Konturen orientiert.⁴³⁸

Schäfer ist der erste Kavafis-Übersetzer, der nach Wolfgang Cordan eine „produktionsorientierte Ausrichtung“ verfolgte.⁴³⁹ Zum einen erwies Schäfer durch seine

435. Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 16.

436. Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 15.

437. Vgl. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 46.

438. Bei der Wiedergabe des 21. Verses „Καὶ δύσκολο στὴν πόλι ἐκείνην εἶναι“ fügte Schäfer das Wort „Privileg“ hinzu: Siehe: „Und schwer ist's und ein selten' Privileg.“ Die Wortwahl „Privileg“ ist von dem historischen Faktum herzuleiten, dass die Bürgerschaft bzw. das Bürgerrecht in der Polis „an strenge exklusive Vorbedingungen geknüpft war“, wie Schäfer anmerkte. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007). S. 46-47.

439. Corbineau-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, S. 168. Siehe Fußnote 440.

wortgetreue Wiedergabe wie auch durch die Übernahme von Einzelwörtern dem Original Respekt; zum anderen drängten seine Übersetzung und die sie begleitenden Kommentare dem Original eine überzogen historisierende Lesart auf. Dies kann in vollem Umfang verstanden werden, wenn man Schäfers Übertragung der Übersetzung von Helmut von den Steinen und Robert Elsie gegenüberstellt. Von den Steinen und Elsie hielten sich an eine rezeptionsorientierte Ausrichtung und vermieden infolgedessen jegliche lexikalische oder syntaktische Verfremdung.⁴⁴⁰ Dies ist allerdings die einzige Gemeinsamkeit, die beide Übersetzungen aufweisen. Sonst tut sich ein Graben zwischen von den Steinen und Elsie auf, denn H. von den Steinen bemühte sich, dem Leser das Original unter Einsatz einer, im Wortlaut von Jakob Stephan, „virtuosen Eindeutschung“ anzunähern.⁴⁴¹ Von den Steinen kleidete z.B. den Dialog zwischen Theokrit und Eumenes in ein Vokabular, das sich vornehmer als jenes des Ausgangstextes anmutet.⁴⁴² Dem Zieltext wohnen stilistische Anhebungen inne, die eine Poetisierung bzw. Verfeinerung des Duktus von Kavafis hervorbringen.⁴⁴³ Im Vergleich zu H. von den Steinen erhob Elsie mit seiner Übersetzung keine poetischen Ansprüche. Er gab

440. Eine rezeptionsorientierte Übersetzung tritt in der Zielkultur mit der Absicht auf „im Idealfall gar nicht als Übersetzung“ erkannt zu werden, wie Corbineau-Hoffmann nahelegte. (Corbineau-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, S. 168). In diese Kategorie fällt in erster Linie die Übersetzung von H. von den Steinen, die sich, abgedruckt ohne das griechische Original, als eigene poetische Leistung in die Zielsprache einfügte. Der rezeptionsorientierten steht die produktionsorientierte Ausrichtung gegenüber. Diese setzt sich zum Ziel, das Original möglichst „wörtlich und getreu“ wiederzugeben. (Corbineau-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, S. 192). Für die Unterscheidung zwischen produktions- und rezeptionsorientierter Ausrichtung sind auch die Begriffe treue bzw. buchstabengetreue oder verfremdende versus freie, leserfreundliche oder einbürgende Übersetzung geläufig. Vgl. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 72-81.

441. Jakob Stephan: *Lyrische Visite oder das nächste Gedicht, bitte. Ein poetologischer Fortsetzungsroman*. Zürich: Haffmans, 2000, S. 178.

442. H. von den Steinen gab die beiden ersten Verse des Gedichts: „Εἰς τὸν Θεόκριτο παραπονιούνταν / μὴ μέρᾳ οὐ νέος ποιητὴς Εὐμένης.“ („Bei Theokrit beklagte eines Tages sich / der junge Dichter Eumenes.“ in: Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 47) mittels eines höheren Sprachdukts wieder: „Vor Theokrit ließ eines Tags die Klage / Der junge Dichter Eumenes vernehmen“ (Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 10). Vgl. auch die erlesene Wortwahl von H. von den Steinen bei der Wiedergabe des 10. Verses: „Εἶπ’ ὁ Θεόκριτος“ („Da sagte Theokrit“ mit „Doch Theokrit versetzte“) sowie des 12. und 13. Verses: „Κὶ ἂν εἶσαι στὸ σκαλί τὸ πρῶτο, πρέπει / νὰ ᾿σαι υπερήφανος κ’ εὐτυχισμένος“ („Und stehst du auf der ersten Sprosse, / stolz mußt du sein und glücklich“ in: Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 47) mit „Weilst du auf erster Stufe auch, so ziemt es / Dir, stolz zu sein und Seligkeit zu fühlen.“ Die Verben „weilen“ und „ziemen“ sind erhoben und gehören im Vergleich zu den Verben „εἶσαι“ („du bist“) und „πρέπει“ („müssen“) des Originals nicht zum Inventar der Alltagssprache. An dieser Stelle muss noch ergänzt werden, dass die sprachliche Differenz zwischen von den Steinen - poetische, vornehme Sprache - und Elsie - an die Alltagssprache gebunden - auf die unterschiedliche Verfassungszeit, Ende der 30er-Jahre bei von den Steinen und Ende der 90er-Jahre bei R. Elsie sowie auf die Zielsetzung beider Übersetzer zurückgeführt werden kann. Der Wiedergabe von Helmut von den Steinen kam die Aufgabe zu, das Original zu ersetzen und als Gedicht in der Zielkultur zu funktionieren. Die Übersetzung in der zweisprachigen Ausgabe von Elsie agierte eher als Verständnishilfe für den Leser und verzichtete auf jede poetische Leistung. Vgl. auch 2.3.3.

443. Vgl. hier auch den Kommentar von Jörg Schäfer, dass die vornehme und kühne Übersetzung von den Steinen dem dichterischen Stil Stefan Georges verpflichtet sei. (Jörg Schäfer: „Konstantin Kavafis-Dichter der μνήμη. Aus Anlaß einer neuen Übersetzung des poetischen Werkes.“ In: *International Journal of the classical Tradition*, 6, 2 (1999), S. 251-257, hier S. 257).

bescheiden die Erklärung von sich, einen „Schatten des Originals“ reproduziert zu haben und räumte der Erhaltung des prägnanten Stils von Kavafis höchste Priorität ein.⁴⁴⁴

Ein vergleichender Blick auf die Wiedergabe von H. von den Steinen und Elsie bringt ans Licht, wie unterschiedlich zwei einbürgernde Übersetzungen in ihrer Art sein können.

Die erste Stufe⁴⁴⁵

Vor Theokrit ließ eines Tags die Klage
Der junge Dichter Eumenes vernehmen:
„Zwei Jahr sind heut verstrichen, seit ich schreibe,
Und einzig ein Idyll hab ich geschaffen.
Dies Werk allein vermocht ich zu vollenden.
Oh weh, steil aufwärts sehe ich vor mir ragen,
Gar steil der Dichtung Treppe vor mir ragen,
Und von der ersten Stufe, wo ich weile,
Werd ich Unseliger niemals höher klimmen.“
Doch Theokrit versetzte: „Diese Reden
Sind ungefüges Zeug und Lästerungen.
Weilst du auf erster Stufe auch, so ziemt es
Dir, stolz zu sein und Seligkeit zu fühlen
Daß hier du ankamst, ist mitnichten wenig,
Daß du so viel schufst, Ursach hohen Ruhmes.
Und eben diese erste Stufe, diese erste,
Erhebt sich hoch aus dem gemeinen Wesen.
Damit du setzt den Fuß auf solche Stufe,
Ist es notwendig, daß du eignen Rechtes
In der Ideen Stadt ein Bürger seiest.
Und schwer ist es in jener Stadt und selten,
Daß sie dich schreiben auf die Bürgerliste.
Gesetzgeber triffst du auf dem Markte
Bei ihnen, die kein Stellenjäger täusche:
Daß hier du ankamst, ist mitnichten wenig,

Die erste Stufe⁴⁴⁶

Vor Theokrit beklagte sich eines Tages
Der junge Dichter Eumenes:
„Zwei Jahre sind es nun, daß ich schreibe,
Und nur ein Idyll habe ich zu Ende
gebracht.
Es ist mein einziges vollständiges Werk.
Ach, die Poesie kommt mir vor
Wie eine sehr hohe Treppe,
Und über die erste Stufe, auf der ich jetzt
stehe,
Komme ich leider nie hinaus.“
Darauf sprach Theokrit:
„Solches Gerede ist unziemlich und
lästerlich.
Sei froh und stolz, daß du schon
Die erste Stufe erreicht hast.
So weit zu kommen ist keine geringe
Sache.
Es ist schon eine große Ehre.
Und auch hier unten ist man
Von der gewöhnlichen Welt weit entfernt.
Um diese erste Stufe zu erreichen,
Mußt du ein Bürger
Der Stadt der Ideen sein.
In diese Stadt zu gelangen ist schwer,

444. Vgl. Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S.567. Elsie's prosaische Übersetzung, welche die poetische Form des Ausgangstextes unbeachtet ließ, wurde heftig kritisiert, u.a. von Jörg Schäfer in: Schäfer, „Konstantin Kavafis-Dichter der μνήμη“, S. 256. Aus Schäfers Sicht ist der Verzicht auf die poetische Form des Originals „ein problematischer Ansatzpunkt für negative Kritik.“ Davon abgesehen verwies Schäfer auf Fehler in der Übersetzung von Elsie, die „für das ganze Gedicht oder Teile eines Gedichts sinnentstellend“ sind. (Siehe: Schäfer, „Konstantin Kavafis-Dichter der μνήμη“, S. 255). An der Wiedergabe des Gedichtes „Το πρώτο σκαλί“ bzw. „Die erste Sprosse“ zeigten sich auch der prosaische Stil und der erzählerische Ton der Übersetzung von Elsie. Es fällt schließlich auf, dass manche Verse des Originals einer vollständigen Vermittlung ins Deutsche entgegen strebten, wie etwa der 14. Vers: „Τόσο που έκαμες, μεγάλη δόξα“ (übersetzt von Schäfer mit: „was du bis heut' getan, gereicht zu hohem Ruhme dir“), der 15. Vers: „Κι αυτό ακόμη το σκαλί το πρώτο“ („Und ist's der Sprossen erste auch“) sowie der 18. Vers: „πρέπει με το δικαίωμα σου να 'σαι“ („da bist mit vollem Recht du“); diese Verse wurden von Elsie jeweils wie folgt übersetzt: „Es ist schon eine große Ehre“, wobei der erste Satzteil des Verses „Τόσο που έκαμες“ nicht berücksichtigt wurde; „Und auch hier unten ist man“, eine zwar richtige, aber inhaltlich nicht die möglichst akkurate Wiedergabe und „Mußt du ein Bürger“, wobei der Satzteil „με το δικαίωμα σου“, der den Akzent darauf setzt, dass das Bürgerrecht in der Dichterstadt nicht jedem verliehen wird, unübersetzt blieb. (Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 61). Zur Gegenüberstellung wurde hier die Übersetzung von Schäfer angeführt. (Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 47).

445. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 10-11.

446. Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 61.

Daß du so viel schufst, Ursach hohen Ruhmes.“

Und nur selten wird man aufgenommen.
In diesem Forum findest du Gesetzgeber,
Die jeden Abenteurer abweisen.
So weit zu kommen ist keine geringe
Sache.
Es ist schon eine große Ehre“.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich drei unterschiedliche übersetzerische Anläufe an von den Steinens, Elsie und Schäfers Übersetzungen zeigen. Von den Steinens und Elsie Übersetzungen sind an eine einbürgernde Richtung gekoppelt. Die Wiedergabe von H. von den Steinen ging in die Geschichte der Kavafis-Rezeption als formbetont und äußerst poetisch ein, während der Name Elsie mit einer inhaltbetonten Vermittlung von Kavafis ins Deutsche verbunden wurde. Mit der Übersetzung von Jörg Schäfer verhält es sich nun wie mit einem Antipode zu H. von den Steinen und Elsie. Schäfer nahm in seiner Übersetzung eine verfremdende Perspektive ein und ließ dem Paratext (Kommentare und Abbildungen) eine ungeheure Bedeutung zukommen. Bei Schäfer, im Gegensatz zu H. von den Steinen oder Elsie lief der Paratext nicht als Ergänzung der Übersetzung hinterher, sondern war vorneweg Mitgestalter des Eindrucks, den das *Hauptwerk* vermittelte.

Die Übersetzung in Zusammenarbeit mit den Kommentaren rückte das Gedicht: „Die erste Stufe“ vom 3. Jahrhundert v. Christus ab und versetzte den Leser in die Welt der athenischen Demokratie. Des Weiteren ging die Wortwahl „Agora“, „Polis“ und „Nomotheten“ über die lexikalisch verfremdende Färbung in eine politische Sinngebung hinaus. Es handelt sich um Begriffe, die Griechenlands und Kavafis Wichtigkeit als geistiges Erbe für Europa bestätigen. Dass die Dichterstadt ähnlich der „Polis der Ideen“ ist bzw. dass sie, nach Auslegung von Schäfer, nach dem Vorbild der griechischen, demokratisch regierten Polis funktioniert, signalisiert im Rahmen der Ausgabe von Schäfer auch eine politische Mitteilung: die Erhaltung eines politischen Erbes, das in der griechischen Antike seinen Anfang nahm. Eine derartige Lektüre des Gedichtes kann weder in der Ausgabe von H. von den Steinen noch in der von R. Elsie untermauert werden, denn es fehlt beiden sowohl die verfremdende Wortwahl als auch die starke Präsenz der Antike durch Abbildungen.

2.6.3.1 Die Übersetzung des Gedichtes „Die Satrapie“

Die Art und Weise, womit der Paratext in die Lesart der Gedichte hineinwirkt, lässt sich ferner anhand des Gedichts „Η Σατραπεία“ („Die Satrapie“) veranschaulichen.⁴⁴⁷ Im Gedicht „Die

447. Eine Satrapie war, der Erklärung von Schäfer zufolge, eine „Provinz des Perserreiches unter der starken Zentralgewalt eines Satrapen. (Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 97).

Satrapie“ wird der Weg einer Person, die „zu schönen und erhab’nen Werk“ geschaffen war, zum Monarchen Artaxerxes nach Susa adäquat beleuchtet. Diese fiktive Person geht nicht ihren edlen Träumen nach und verlässt auf Grund des „wohlfeilen Alltags, Kleingeisterei“ und „Gleichgültigkeit“ ihre innere Berufung.⁴⁴⁸ Sie gibt auf und fügt sich, wobei aus dem 8. Vers, der in Klammern steht, „der Tag an dem du aufgibst und dich fügst“ die Selbstverantwortung des Individuums für die Nicht-Erfüllung seiner Lebenspläne herauszulesen ist.⁴⁴⁹ Angekommen in Susa nimmt diese Person die Satrapien und Ämter entgegen, die ihr Artaxerxes anbietet und dabei bricht ein Sturm der Entrüstung in ihr aus, denn sie sehnt sich in ein anderes Leben zurück: „Αλλα ζητεί η ψυχή σου, γι’ άλλα κλαίει/ τον έπαινο του Δήμου και των Σοφιστών, / τα δύσκολα και τ’ ανεκτίμητα Εύγε/ την Αγορά, το Θέατρο, και τους Στεφάνους. / Αυτά πού θα στα δώσει ο Αρταξέρξης, / αυτά πού θα τα βρεις στη σατραπεία· / και τι ζωή χωρίς αυτά θα κάμεις.“⁴⁵⁰ („Anderes sucht deine Seele, / und and’rem fließen deine Tränen. / Dies andere: Lob des Demos und Sophisten-Lob, / die schwer errung’nen, unschätzbaren Vivat-Rufe; / die Agora und das Theater, und die Ehrenkränze. / Undenkbar, daß dir Artaxerxes solches schenkt. / Wo find’st du in der Satrapie dergleichen; / und ohne das – wie wird das Leben dir verstreichen.“).⁴⁵¹

In diesen Versen konzentrieren sich, in Anlehnung an den Kommentar von Schäfer, das „Kennzeichen“ und die „typischen Erscheinungen des öffentlichen Lebens in der athenischen Demokratie.“⁴⁵² Darüber hinaus werden im Gedicht „Biografien griechischer Emigranten ins Perserreich – wie Themistokles und Demaratos [...]“ poetisch verdichtet.⁴⁵³ Dieser Auslegung zufolge ging das Gedichte-Schreiben von Kavafis’ Auseinandersetzung mit der antiken Geschichte bzw. mit der Biografie von Themistokles oder Demaratos aus. Auf diese historische Auslegung des Gedichtes steuern nicht nur die Kommentare von Schäfer, die sehr eindringlich

448. Alle zitierten Verse aus dem Gedicht „Die Satrapie“ wurden der Übersetzung von Jörg Schäfer entnommen. Vgl. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 95.

449. Kavafis ist ein Selbstkommentar zum Gedicht überliefert, demzufolge der Vers in Klammern von erheblicher Tragweite sei. Dieser Vers bildete laut Kavafis „die Grundlage des gesamten Gedichtes [...] wegen der Andeutung, gemäß derer der Held leicht entmutigt wurde, daß er die Ereignisse überbewertete und sich beeilte, den Weg nach Sousa zu nehmen.“ (Kavafis, *Ta Poiήματα A' (1897-1918) (Die Gedichte. I.)*, S. 127). Für die deutsche Übersetzung des Selbstkommentars siehe die Kavafis-Ausgabe von Hans-Christian Günther: Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 237.

450. Kavafis, *Ta Poiήματα A' (1897-1918) (Die Gedichte. I.)*, S. 22.

451. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 95.

452. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 97.

453. Die Verse: „Auf den Weg dich machst zum Marsch / nach Susa zum Monarchen Artaxerxes“ sind laut Schäfer als eine „Allegorie aus Motiven zu verstehen, die den Biographien griechischer Emigranten ins Perserreich – wie Themistokles und Demaratos – entnommen sind“. (Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 97).

auf Themistokles oder Demaratos verweisen,⁴⁵⁴ sondern auch die abgebildete Kleinmünze von Themistokles aus der Stadt Magnesia am Määnder, wohin dieser nach seiner Verurteilung zum Tod in Athen immigrierte.⁴⁵⁵ Es liegt folglich auf der Hand, dass die nahe gebrachte Antike-Welt mithilfe von Abbildungen und Kommentaren dem Gedicht eine historische Lesart aufdrängt. Dazu trägt zu guter Letzt die verfremdende Wiedergabe von Schäfer bei, da der Leser durch Übernahme von Einzelwörtern des Originals in die Übersetzung, wie etwa „Demos“ („Volk“), „Sophisten“ („Weisheitslehrer“) und „Agora“ („Markt“) die Antike-Welt auch sprachlich nachempfinden kann.⁴⁵⁶



Abb. 5: Kleinmünze des Themistokles aus Magnesia am Mäander, um 465–459 v. Chr.

Abbildung 6: Kleinmünze des Themistokles aus Magnesia. Aus: *Das Hauptwerk*.

Der Paratext und die lexikalisch verfremdende Übersetzung von Schäfer legen folglich den Grundstein für eine historische Deutung des Gedichtes. Anders gewendet, legt Schäfer die Kavafis-Gedichte als historische Dokumente aus. Dieser Deutung zufolge erkennt der Leser in der Figur, die den Weg nach Susa nimmt, Themistokles oder Demaratos, das heißt historische Figuren; und er interpretiert darüber hinaus das Gedicht als Ergebnis einer Auseinandersetzung des gelehrten Dichters Kavafis mit Historie.

Dabei wird beinahe vergessen, dass eine derartige Interpretation mit einem überlieferten Selbstkommentar von Kavafis in Lechonitis' Buch *Καβαφικά Αυτοσχόλια* (Selbstkommentare von Kavafis) unvereinbar ist. Darin plädierte Kavafis für ein symbolisches Verständnis der abgebildeten Person, denn

454. In den Versen: „nach Susa zum Monarchen Artaxerxes; / huldvoll weist er dir einen Platz“ sah Schäfer einen direkten Verweis auf Themistokles, der 464 v. Chr. von Artaxerxes aufgenommen wurde, nachdem er in Athen „in Abwesenheit als Hochverräter verurteilt worden war.“ (Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 97).

455. Siehe Abbildung 6 auf der nächsten Seite. Man erfährt von Schäfers Kommentaren wie auch von dem numismatischen Katalog zu den abgebildeten Münzen von Peter Franke, dass Artaxerxes Themistokles „die Herrschaft über Magnesia am Määnder und vier andere Orte in der Troas und in Ionien [...] übertrug.“ (Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 97 und S. 454).

456. Vgl. die Übersetzung Helmut von den Steinens auf der nächsten Seite.

Der Dichter meint nicht unbedingt Themistokles oder Demarat, sondern nicht einmal einen Politiker, da in diesem Falle die Attitüde des Gedichtes kaum passen würde. Die gemeinte Person ist ganz symbolisch, wir müssen sie eher als einen Künstler nehmen oder gar als einen Wissenschaftler, der nach Mißerfolgen und Enttäuschungen seine Kunst aufgibt und nach Sousa und zu Artaxerxes reist, d.h. sein Leben ändert und mit anderen Mitteln Wohllieben findet (auch das ein Erfolg), das ihn dennoch nicht zu befriedigen vermag [...].⁴⁵⁷

In diesem Lichte wundert es wohl, dass Schäfer, der mit Sekundärliteratur sehr sorgfältig umging, nicht auf die oben angeführte Stelle verwies, sondern diese mit Vorsicht umschreibend zusammenfasste: „Im Gedicht wird eine fiktive Person angesprochen, die aufgrund von Misserfolgen und Enttäuschungen den eingeschlagenen Weg der inneren Berufung verläßt.“⁴⁵⁸ Kavafis schlug dennoch in diesem Selbstkommentar eine Gedichtinterpretation vor, derzufolge „der Protagonist des Gedichtes „nicht notwendigerweise mit Themistokles identifiziert werden [...]“ soll, wie Wolfgang Josing in seinen Erläuterungen zum Gedicht anmerkte.⁴⁵⁹ DeSelbstkommentar von Kavafis schürte folglich Zweifel an der Gleichsetzung des Protagonisten des Gedichtes mit Themistokles und stimmte diesem Eindruck nicht zu, der in Schäfers Ausgabe vermittelt wurde. Der Paratext mit historischer Fixierung in Das Hauptwerk setzt dem Gedicht Verständnissgrenzen, die in anderen Ausgaben, wie z.B. von H. von den Steinen, Robert Elsie oder von H.C. Günther nicht existieren.

Dass dem Gedicht in von den Steinens, Elsies oder Günthers Ausgabe keine so starke historische Dimension anhaftete, hing mit zwei Faktoren zusammen. Zum einen entrückten von den Steinen, Elsie und Günther nicht so stark in verfremdende Übersetzungen. Die Übersetzung von H. von den Steinen, die folgenden Wortlaut hat: „Das Lob des Volkes und der Weisheitslehrer, / Das schwierige, unschätzbare ‘Vortrefflich’ / Den Markt und das Theater und die Kränze“, zeichnete sogar eine gewandte Verdeutschung des Originals aus, die keiner Verfremdung Raum bot.⁴⁶⁰ Robert Elsie und H.C. Günther fügten zwar in ihre Übersetzungen Wörter des Originals ein, aber weder so viele noch so systematisch, wie Schäfer es mit Blick auf die ganzen Bände tat. Elsie übernahm z.B. die Wörter „Agora“ und „Sophisten“, während Günther die Wörter „Demos“ und „Sophisten“ in seine Übertragung inkludierte.

457. Vgl. G. Lechonitis: *Καβαφικά Αυτοσχόλια. Με εισαγωγικό Σημείωμα Τίμου Μαλάνου* (Selbstkommentare von Kavafis. Mit einer Einleitung von Timos Malanos). Alexandria 1942, S. 23-24. Die deutsche Übertragung von H.C. Günther in: Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 237.

458. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 97.

459. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 379.

460. Kavafis, *Gedichte* (1962), S. 49.

Die Satrapie (Günther)⁴⁶¹

Dein Herz wünscht andres sich, es weint um anderes:
das Lob des Demos, der Sophisten jenes schwierige,
das köstliche „Recht so“, Markt, Kränze und Theater.
Wo gibt dir Artaxerxes das?–
Wo findest du das in der Satrapie?
Und ohne das, was ist dein Leben da?

Die Satrapie (Elsie)⁴⁶²

Doch das, was deine Seele begehrt und
beweint:
Das Lob der Massen und der Sophisten,
Der schwer erreichbare, unschätzbare
Beifall,
Die Agora, das Theater und die Kränze
Wie soll Artaxerxes dir solches bieten?
Wie sollst du sie in einer Satrapie
finden?
Und was wird aus deinem Leben ohne
diese Dinge?

Zum anderen vermochte der schlichte Paratext (ohne Abbildungen) bei Elsie und Günther kaum, die historische Wahrnehmung des Gedichtes trotz gewisser lexikalischer Verfremdungen zu fördern. Des Weiteren setzten sich die Übersetzer mit ihren Erläuterungen zum Gedicht nicht so leidenschaftlich für die Versetzung des Lesers in die Antike-Welt ein. Es wurde zwar darauf hingewiesen, dass Kavafis von Plutarchs *Themistokles* (25, 1-29, 7) Anregung bekam; es wurde aber zugleich betont, dass „das Gedicht nicht von einer bestimmten historischen Figur handelt [...]“. ⁴⁶³ Auf diese Weise gewann das Gedicht an neuen Interpretationen.

Wie aus einem ins Englische verfassten Kavafis-Selbstkommentar hervorgeht, reflektierte der Dichter hier unter Deckmantel eines historischen Stoffes über die Möglichkeit des literarischen Erfolges bzw. Misserfolges:

Yesterday I vaguely considered, it crosses my thoughts, the possibility of literary failure, & I felt suddenly as if all charm would have left my life, I felt an acute pang at the very idea. I at once imagined my having the enjoyment of love – as I understand & want it – & even this seemed – & very clearly seemed – as if it would not have been sufficient to console me of the great deception. This proves the verity of „Η Σατραπεία“. ⁴⁶⁴

Es kam folglich bei Kavafis nicht darauf an, das Leben von Themistokles unter die Lupe zu nehmen oder am Kennzeichen der athenischen Demokratie, am Lob des Demos und der Sophisten auf der Agora, ein Exempel zu statuieren. Im Gegensatz dazu wurde die eigene Problematik sehr gekonnt auf die Bildfläche der Vergangenheit projiziert. Hinter dem Motiv

461. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 57.

462. Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 89. Elsie ist an dieser Stelle ein Fehler unterlaufen, als er das griechische Wort „δήμος“ („das Gebiet und die Volksgemeinde eines altgriechischen Stadtstaates“ aber auch eines zeitgenössischen „Verwaltungsbezirkes“ sowie „Volk“, „Bevölkerung“, „Staat“) mit „Massen“ wiedergab. Vgl. *Duden. Das Fremdwörterbuch*, S. 212.

463. Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 507. Vgl. auch Kavafis, *Der Dichter Kavafis*, S. 236-237.

464. K.P. Kavafis: *Ανέκδοτα Σημειώματα Ποιητικής και Ηθικής. Παρουσιασμένα από τον Γ.Π. Σαββίδη*. (Unveröffentlichte Notizen zur Poetik und Moral. Präsentiert von G.P. Savvidis). Athen: Ermis, 1983, S. 59.

der Emigration ins Perserreich verbirgt sich eine Metapher für Kavafis' Lebensweg ebenso wie für den jedes Menschen, der sich fügt.

Kavafis nahm, wie bekannt, 1892 eine Stelle als Staatsbeamter an, um sich ein angenehmes und gesichertes Leben (seine eigene „Satrapie“) leisten zu können. In diesem Sinne nehmen auch die nach Schäfer „typischen Erscheinungen des öffentlichen Lebens in der athenischen Demokratie“ einen symbolhaften Charakter an. Darin zeigt sich bildlich der literarische Erfolg.⁴⁶⁵ Dass Kavafis mit dem Gedicht „Die Satrapie“ auch sein eigenes Leben verhüllt streifte,⁴⁶⁶ bewahrheitet sich durch eine weitere Notiz, die, wie das Gedicht um die Jahrhundertwende (1905) abgefertigt wurde. Darin nahm Kavafis seine eigenen Worte auf, die er an einen jungen Dichter richtete. Dieser junge Dichter beschwerte sich bei Kavafis, dass er mit der Dichtkunst nur knapp seinen Lebensunterhalt verdienen konnte.

Ich wollte ihn nicht in seinem Irrtum belassen und sagte ihm in etwa folgendes: Seine Lage sei zwar schwierig und ärgerlich – doch wie teuer kämen mir meine kleinen Annehmlichkeiten. Ihretwegen habe ich meine natürliche Lebensbahn verlassen und sei Staatsbeamter geworden, wie lächerlich, und ich verlöre so viele wertvolle Stunden am Tag [...] Welch Übel, welch Verrat. Während er, der Arme keine Zeit verliert; er ist immer ein der Kunst treuer und ergebener Dichter.⁴⁶⁷

In der oben zitierten Notiz macht sich dies explizit, was im Gedicht ästhetisch verdichtet wurde: Kavafis' Nachsinnen über eigene Entscheidungen im Leben mithilfe eines antiken Stoffes. In diesem Licht entlarvt sich der Weg nach Susa als gekonnte Metapher für die Verbeamtung des Dichters. Der Preis, den der Dichter für diesen begangenen Selbstverrat zahlte, wurde sowohl im Gedicht (implizit) als auch in der Notiz (explizit) bestimmt. Die Figur im Gedicht verlor endgültig Lob und Anerkennung des Volkes und der Sophisten, während Kavafis selbst für seinen an der Dichtkunst (an seiner inneren Berufung) begangenen Verrat mit Schreibhemmung bestraft wurde.

465. Aus dem Selbstkommentar von Kavafis ging sogar hervor, dass nicht einmal die Liebe, wie der Dichter sie sich vorstellte, in der Lage gewesen wäre, ihn über einen möglichen literarischen Misserfolg hinwegzuträsten. Die deutsche Übersetzung des Selbstkommentars findet sich in der von Asteris Kutulas herausgebrachten Ausgabe: *Die vier Wände meines Zimmers*. Siehe: Konstantin Kavafis: *Die vier Wände meines Zimmers. Verworfen und Unveröffentlichte Gedichte*. Übers. von Ina und Asteris Kutulas. Hg. und mit einem Nachwort von Asteris Kutulas. München und Wien: Carl Hanser Verlag, 1994, S. 131.

466. Mit dieser Argumentation ziele ich keinesfalls darauf ab, „Die Satrapie“ als autobiografisches Gedicht auszulegen. Ich bin aber wohl der Meinung, dass Kavafis hier teilweise über das eigene Leben durch den Deckmantel der Antike reflektierte; so gesehen rücken Übersetzung und Paratext in Schäfers Ausgabe von Gedichtinterpretationen ab, die nicht auf eine Wahrnehmung der Kavafis-Gedichte als poetische Verdichtung griechischer Geschichte zusteuern.

467. Kavafis, *Die Lüge ist nur gealterte Wahrheit*, S. 16-17. Savvidis verwies zuerst auf den Zusammenhang zwischen Gedicht und Notiz. Vgl. auch Pieris, *Χώρος, Φως και Λόγος (Raum, Licht und Logos)*, S. 352.

Als würde die Kunst mir sagen: Ich bin keine Sklavin, daß du mich wegschickst, wenn ich komme und daß ich komme, wann du willst. Ich bin die größte Herrin der Welt. Und hast du mich verleugnet – du Verräter und Kleinmütiger – um dieses elenden schönen Hauses, um dieser elenden guten Kleidung, um deiner elenden guten gesellschaftlichen Stellung wegen [...] ⁴⁶⁸

Es wird hier weder die intensive Auseinandersetzung von Kavafis mit antiken Quellen in Frage gestellt noch Zweifel am historischen Gewande vieler Kavafis-Gedichte – auch des Gedichtes „Die Satrapie“ – gehegt. Es bleibt jedoch die Tatsache, dass Paratext und Übersetzungsart bei Schäfer mehr als bei allen anderen Übersetzern Kavafis als Dichter-Historiker ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Der historische Zug, der *das Hauptwerk* durchläuft, ist zutiefst den Kommentaren und den Münzabbildungen geschuldet. Mit dieser historischen Tendenz stimmt zudem Schäfers Übersetzungsart überein, wobei sie sprachlich den Zugang zur Antike-Welt der Polis, des Demos und der Sophisten ermöglicht. Als Folge tritt das klassische Griechenland, das „in diesem alexandrinischen Werk fast vollständig fehlt oder höchstens indirekt angesprochen wird“, ⁴⁶⁹ anhand von Gedichten, wie „Die erste Sprosse“ und „Die Satrapie“ sehr dynamisch in den Vordergrund. Durch diese Tendenz zur Historisierung verstärkt sich zwar das Kavafis-Bild als *poeta doctus*, aber dem Leser werden bei der Gedichtinterpretation deutliche Grenzen auferlegt. Auf diese Weise verliert Schäfers historisches ebenso wie Schröders homoerotisches Kavafis-Bild etwas von dem Gesamteindruck und der Brisanz bzw. von der speziellen Anwendung auf die Lebensumstände jedes Lesers.

2.6.3.2 Schäfers übersetzerischer Anlauf in Gegenüberstellung zu anderen Kavafis-Übersetzern

Anhand der bisherigen Präsentation tritt hervor, dass sich Schäfer durch lexikalische und syntaktische Verfremdungen gerne zum Fremden begab. In dem Kapitel „Zu den Übertragungen und Kommentaren“ ging Schäfer seinem Übersetzungskonzept ausführlicherer als jeder andere Kavafis-Übersetzer nach. ⁴⁷⁰ Darin lenkte Schäfer den Blick darauf, dass er sich im Umgang mit Kavafis zu „keinem theoretischen Übersetzungskonzept“ bekannte. ⁴⁷¹ Trotzdem ist, wie Schäfer nahelegte, „Treue in Wort und Stimmung angestrebt.“ ⁴⁷²

Bei der Lektüre der Kavafis-Übersetzung von Schäfer entsteht jedoch der Eindruck, dass der Übersetzer ein neues, eigenes Übersetzungskonzept entwarf und verfolgte. Dieses Konzept ist

468. Kavafis, *Die Lüge ist nur gealterte Wahrheit*, S. 16-17.

469. Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 15.

470. Vgl. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 25-27.

471. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 25.

472. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 25.

aus einem Potpourri aus verschiedenen übersetzerischen Ansätzen zustande gekommen. Einerseits, wie die Darlegung der Gedichte „Die erste Sprosse“ und „Die Satrapie“ belegt, passt die Übertragung von Schäfer in die Kategorie einer sprachlich historisierenden und verfremdenden Übersetzung; denn Schäfer verwendete einzelne Wörter des Originals (vorwiegend aus dem Altgriechischen) wie z.B. „Demos“, „Polis“ oder „Nomotheten“, die den Zieltext auf den heutigen Leser älter als den Ausgangstext wirken lassen.⁴⁷³ Andererseits wird die möglichst präzise Wiedergabe des Wortes des Originals mit einer relativen Missachtung der Form kombiniert. Obwohl „Reim und Reimfolge häufig nicht berücksichtigt“ sind,⁴⁷⁴ versucht sich Schäfer an einer metrischen Form, die dem Stil des Originals „angemessen“ ist.⁴⁷⁵ Zudem eignet sich Schäfer ein weiteres Stilelement von Kavafis und zwar seine Zeichensetzung an, solange sie keinen „Anlaß zu Mißverständnissen“ gibt.⁴⁷⁶ Zu guter Letzt werden Versverteilung und typographische Gestalt des Originals sehr häufig von Schäfer nicht beibehalten.⁴⁷⁷

473. Für den Begriff der historisierenden Übersetzung wie auch der Verfremdung lehnte ich mich an Michael Schreiber. Vgl. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 176 und S. 73, 77. Im Gegensatz zu einer modernisierenden soll eine historisierende Übersetzung „so wirken wie der AS-Text heute“.

474. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 26. Angesichts dessen, dass sich die von Schäfer erwähnte Stimmung aus der Verflechtung zwischen Inhalt und Form ergibt, fragt es sich hier, ob seine Übersetzung, die die Form des Originals (z.B. den Reim) zum großen Teil nicht mit berücksichtigt, wirklich Treue in Bezug auf die Stimmung erzeugen kann; Schäfer räumte einerseits ein, dass die im Zieltext nicht reproduzierten Reime oft „in bedeutsamen Spiel auf den Inhalt bezogenen“ sind. (Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 26). Andererseits machte Schäfer sich für den Reim-Verlust mit dem rätselhaften Argument stark, dass „ohne die Vergewaltigung des originalen dichterischen Ausdrucks eine spiegelbildliche Nachbildung ohnehin nicht gelingen dürfte“ (Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 26). Die Tatsache, dass Schäfer die metrische Form des Originals in seiner Übersetzung nicht immer beachtet, aber diese ohne Ausnahme in den Kommentaren ausführlich beschreibt, vermittelt den Eindruck, dass er bei seiner Kavafis-Übersetzung zu keinem poetischen Ton gefunden hat. Daher agiert Schäfers Übersetzung mehr als philologische Verständnishilfe und weniger als Kunstgedicht in der Zielsprache.

475. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 26.

476. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 26.

477. Vgl. etwa die Wiedergabe der Gedichte: „Gebet“, „Die Fenster“ und „Am Hafenplatz“ (Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 39, 55 und 243). Das Gedicht „Gebet“ besteht z.B. im Original aus vier getrennten Verspaaren, die homophon gereimt sind (aa bb cc dd). (Siehe hier den Kommentar Schäfers zum Gedicht in: Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 39). Die Übersetzung ist hingegen in vier getrennten Kurzstrophen angeordnet, wobei jeder Vers von eins bis vier Wörtern umfasst. Zudem lässt sich kein Hauch von einer Reimfolge im Zieltext einfangen. Man kann sich schließlich des Eindrucks nicht erwehren, dass der Zieltext mehr typographischen Raum als der Ausgangstext einnimmt. Das Gedicht „Gebet“ erstreckt sich im Original über 8, hingegen in der Übersetzung über 20 Verse. Ähnlich verhält es sich mit der Wiedergabe der Gedichte: „Die Fenster“, „Am Hafenplatz“, „Meer am Morgen“, „An die Lust“, „Graues“, „Gesandte aus Alexandria“, „Kleitios ist krank“, „Hast nicht verstanden“, die sich im Original über acht, zwölf, acht, vier, elf, sechzehn, zwanzig und sieben Verse jeweils ausbreiten, während dieselben Gedichte in der Übersetzung von Schäfer über eine viel größere Zahl an Versen verfügen und zwar sechzehn, zwanzig, dreizehn, acht, neunzehn, sechsundzwanzig, neunundzwanzig und elf entsprechend. (Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 55, 243, 173, 209, 211, 237, 351 und 383). Die besondere optische Form der neunzehn Gedichte, die aus Halbzeilern zusammengesetzt sind, bewahrte Schäfer bis auf die Gedichte: „Schmid kunstvoller Kratere“ und „In den Spelunken.“ Vgl. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 305 und 359. Die metrisch-optische Form dieser neunzehn Gedichte fand sowohl im Kapitel „Zu den Übertragungen und Kommentaren“ als auch in den eigentlichen Kommentaren zu den Gedichten besondere Erwähnung.

Interessanterweise ließ Schäfer den Eingriff auf die Versverteilung des Originals in seinem Text „Zu den Übertragungen und Kommentaren“ unkommentiert. Die Nicht-Bewahrung der Versverteilung fällt besonders bei den Kavafis-Gedichten auf, die eine einheitliche metrische Form und homophone Reime aufweisen. Zum einen setzte Schäfer, wie einst Wolfgang Cordan, der auf seine Kavafis-Übersetzung Georges Zeichensetzung übertrug, dadurch einen sehr starken Akzent auf bestimmte Wörter oder Satzteile des Originals.⁴⁷⁸ Zum anderen entfernte sich der Zieltext wesentlich von der optischen Form des Originals bzw. von der ursprünglichen Absicht von Kavafis.⁴⁷⁹

Es lässt sich folglich erahnen, dass Schäfers Übersetzungskonzept die Grenzen zwischen tradierten Übersetzungskonzepten verwischt. Für die Darstellung des übersetzerischen Modells von Schäfer erscheint mir das Gedicht „Πάρθεν“ durchaus nützlich zu sein. Das Gedicht „Πάρθεν“, das sich in die unveröffentlichten Kavafis-Gedichte einreicht, macht sich aus intertextueller Sicht besonders bemerkbar. Denn der Dichter fügte seinem Gedicht, das dreiundzwanzig Verse umfasst, zehn Verse hinzu, die auf Volkslieder des 15. Jahrhunderts zurückführbar sind. Diese Verse wurden wortgleich ins Gedicht von Kavafis übernommen, was für einen hohen Grad an Selektivität im Sinne von Pfister spricht.⁴⁸⁰ Ferner wurde der Bezug auf die Prätexte (Volkslieder) durch Anführungszeichen markiert. Der „harte Kern“ der Kommunikativität trifft somit auf dieses Gedicht zu, da erstens Kavafis „sich des intertextuellen Bezugs bewußt“ ist; zweitens konnte er davon ausgehen, dass „der Prätext auch dem Rezipienten geläufig ist“ und drittens wurde der Bezug auf die Prätexte „deutlich und eindeutig“ gemacht.⁴⁸¹

Im Gedicht „Πάρθεν“ zeigen sich außerdem exemplarisch alle drei Formen der Rezeption, wie diese Angelika Corbineau-Hoffmann definierte.⁴⁸² Das lyrische Ich las jener Tage Volkslieder „von den Taten der Klephten und von den Kriegen“, die es zutiefst berührten, denn es handelte sich dabei um „Herzbewegendes; unsre Geschichten, Graikiká“.⁴⁸³ Indem das lyrische Ich seine

478. Vgl. dazu die Wiedergabe der Gedichte „Die erste Sprosse“ oder „Die Gloria der Ptolemäer“.

479. Mehr dazu bei Nousia, „Konstantin Kavafis. Das Hauptwerk“, S. 280.

480. Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, S. 28.

481. Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, S. 27. Die Anlehnung an den Wortlaut des Originals erklärte sich dadurch, dass die Eroberung von Konstantinopel am 29.05.1453 eine gravierende historische Zäsur aus nationaler und kultureller Sicht setzte. Es liegen zudem viele Volkslieder vor (Θρήνοι της Άλωσης bzw. Wehklage), die dieses Thema behandeln. Als Original bzw. Vorlage diente Kavafis hier ein pontisches Volkslied mit dem Titel „Πάρθεν η Ρωμανία“ („Das oströmische - byzantinische Reich wurde eingenommen“).

482. Corbineau-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, S. 116 und 131.

483. Das Gedicht wurde falsch in den historischen Kontext der kleinasiatischen Katastrophe (1922) gerückt, denn es wurde im März 1921 (vor der Katastrophe) geschrieben. Vgl. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 308-309.

emotionale Reaktion auf das Gelesene thematisiert, wurde der Schritt von der passiven zur reproduzierenden Rezeption vollzogen.⁴⁸⁴ Die passive und die reproduzierende gingen schließlich insofern in die produktive Rezeption ein, als das Gelesene in Form eines neuen Gedichtes verarbeitet und verbreitet wurde.

Bereits bei der Übersetzung der vier ersten Verse des Gedichtes: „Αυτές τες μέρες διάβαζα δημοτικά τραγούδια, / για τ' άθλα των κλεφτών και τους πολέμους, / πράγματα συμπαθητικά· δικά μας, Γραικικά. / Διάβαζα και τα πένθιμα για τον χαμό της Πόλης [...]“ schlug dem Leser die sprachlich verfremdende Wiedergabe von Schäfer entgegen, die Elsie Übertragung gegenübergestellt wird.⁴⁸⁵

Eingenommen (Schäfer)⁴⁸⁶

Hab' dieser Tage Volkslieder gelesen:
von den Taten der Klepthen und von den Kriegen,
Herzbewegendes; unsre Geschichten, Graikiká.
Las auch die Trauergesänge vom Verlust der Stadt [...]

Wurde eingenommen (Elsie)⁴⁸⁷

Dieser Tage las ich Volkslieder
Über die Heldentaten und Kriege der
Klepthen,
Bewegende Geschichten, unsere,
griechische.
ich las auch die traurigen über den Fall
Konstantinopels [...]

In diesen Versen konzentrieren sich Begriffe, wie z.B. „Κλέφτες“, „Γραικικά“ und „Πόλη“, die eine besondere Stellung in der Geschichte der Ausgangskultur einnehmen. Ihre wortgleiche Übernahme in Schäfers Übersetzung „Klepthen“, „Graikiká“ und „Stadt“ bezeugt das Bemühen des Übersetzers, seinen Leser so nahe wie möglich an die Ausgangskultur herankommen zu lassen. Zugleich versichern die Kommentare von Schäfer, in denen diese Wörter erklärt wurden, dass die sprachlich verfremdende Auswahl das Verständnis des Gedichtes nicht behindert. Die „Klepthen“ waren, wie Schäfer anmerkte, „Mitglieder der griechischen aufständischen Gruppen, die gegen die Herrschaft der Türken in den Gebirgen Griechenlands lebten und kämpften.“⁴⁸⁸ Die „Stadt“ wurde durchweg mit Großbuchstaben geschrieben, wie Schäfer nahelegte, in Übereinstimmung mit dem Wort „Πόλης“ des Originals.

484. Kavafis' Auseinandersetzung mit Volksdichtung nahm tatsächlich die Form der reproduzierenden Rezeption an, als Kavafis die Anthologie von N.G. Politis *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού (Auswahl aus den Liedern des griechischen Volkes)* 1914 in einer Rezension behandelte. (Vgl. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 308). Der Text von Kavafis ist im folgenden Band zu finden: K.P. Kavafis: *Τα πεζά (1882-1931) (Die Prosa. 1882-1931)*. Hg. von Michalis Pieris. Athen: Ikaros, 2003, S. 111-127.

485. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 308 und Kavafis, *Ανέκδοτα Ποιήματα (Unveröffentlichte Gedichte)*, S.149.

486. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 307.

487. Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 335.

488. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 308.

Mit „Πόλη“ ist „Konstantinopel die ‚Stadt‘ schlechthin“ gemeint.⁴⁸⁹ Die Beteiligung am Schmerz über den Verlust Konstantinopels und zugleich die Versicherung eines gemeinsamen nationalen Gefühls schreiben sich in der Wortwahl „Γραικικά“ („Graikiká“) nieder, der im Vergleich zum neutralen Adjektiv „ελληνικά“ („griechisch“) ein spezielles Gewicht innewohnt. Denn „Graikiká“ eine laut Schäfer „altertümliche Bezeichnung für Griechisches“ bestimmt das Selbstverständnis der Griechen und grenzte sie von fremden Eroberern ab.⁴⁹⁰

Schäfer setzt sich mit seiner Übersetzung zum Ziel, dem Leser des Zieltextes eine ihm fremde Historie und Tradition auch sprachlich nahe zu bringen. Dass das Tor zur sprachlich und geschichtlich unvertrauten Welt der Ausgangskultur bei Schäfer breiter als bei Elsie geöffnet wurde, hing mit zweierlei Fakten zusammen. Erstens damit, dass sich Elsie auf die Übernahme des Wortes „κλεφτών“ in seiner Übersetzung beschränkte und zweitens, dass Elsie weniger ausführlich als Schäfer in seinen Kommentaren auf das Gedicht einging.⁴⁹¹

Aus der bisherigen Präsentation wird ersichtlich, dass Schäfers Übersetzung mehr als die von Elsie dem Leser dabei hilft, die Welt des Originals durch Verfremdungen und Kommentare nachzuempfinden.⁴⁹² Dass die Übersetzung von Schäfer auf traditionell als gegensätzlich betrachtete Tendenzen setzt, zeigt sich in vollem Umfang an der Vermittlung des im pontischen Dialekt verfassten Volksliedes aus dem 15. Jahrhundert, das Kavafis der letzten Strophe seines Gedichtes hinzufügte: „Μα αλίμονον μοιραίων πουλί „απαί την Πόλην έρται“ / με στο

489. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 308. Der vierte Vers des Gedichtes nimmt Bezug auf die Eroberung Konstantinopels und den damit einhergehenden Fall des Byzantinischen Reiches.

490. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 308.

491. Elsie gab, genauso wie Schäfer, eine Erklärung des Wortes „Klephthen“ ab und versicherte hiermit, dass sich diese lexikalische Verfremdung beim Leser nicht in Unverständnis umschlägt. (Vgl. Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 532). Bei der Lektüre der Übersetzung von Elsie fällt auf, dass das Wort „Πόλη“, das im Gedicht dreimal vorkommt, nicht konsequent mit „Konstantinopel“ wiedergegeben wurde. Nur das erste Mal wurde das Wort erklärend mit „Konstantinopel“ wiedergegeben, während es das zweite und dritte Mal mit „Stadt“ ins Deutsche vermittelt wurde. Dies verursacht Verständnisfragen für den Leser des Zieltextes, denn mit „Πόλη“ ist nicht jede beliebige „Stadt“ gemeint. Schäfer hingegen gab das Wort konsequent mit „STADT“ wieder, wobei die Großbuchstaben die besondere Bedeutung, die dem Wort im griechischen Kulturkreis zuwuchs, vermitteln. Vgl. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 306 und Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 335-336. Siehe schließlich die Übertragung des letzten Verses des Gedichtes: „Ν’αιούλλη εμάς, να βái εμάς, η Ρωμανία πάρθεν“, den Elsie erklärend mit: „Weh uns, o weh uns, Byzanz wurde eingenommen!“ wiedergab, während Schäfer das Wort „Ρωμανία“ des Originals bewahrte: „Weh oh weh uns und Ach, eingenommen die Romanía“ und zugleich seiner Bedeutung in den Kommentaren nachging. Das Wort „Romanía“ ist als „Selbstbezeichnung des oströmischen (byzantinischen) Reiches“, mit einem besonderen emotionalen Gewicht verbunden. Auch hier ließ Schäfer den Leser an ein ihm fremdes Kulturgut nahe herankommen. (Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 337 und Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 307 und 308).

492. Vgl. auch die Wiedergabe des Anfangsverses in der ersten und zweiten Strophe: „Hab’ dieser Tage Volkslieder gelesen:“ und „Las auch die Trauergesänge vom Verluste der STADT“. Hier ließ Schäfer bewusst das Personalpronomen „Ich“ aus, gemäß des griechischen Originals: „Αυτές τις μέρες διάβαζα δημοτικά τραγούδια“ und „Διάβαζα και τα πένθιμα για τον χαμό της Πόλης“ (Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 306-307).

„φτερούλν’ αθε χαρτίν περιγραμμένον / κι ουδέ στην άμπελον κονεύ’ μηδέ στο περιβόλι /
επήγεν και εκόνεψεν στου κυπαρισ’ την ρίζαν“.

Diese Verse, verfasst in der seltsamen Sprache der Griechen, die im Mittelalter in Tapezunt an der Schwarzmeerküste der Türkei lebten, verleihen dem Gedicht den unvergleichbaren Charakter.⁴⁹³ Die Besonderheit dieses Gedichtes fußt offenbar darauf, dass zwei Stimmen darin sichtbar bzw. hörbar werden: Zum einen die Standardsprache des lyrischen Ich und zum anderen der pontische Dialekt des 15. Jahrhunderts.

Elsie neutralisierte in seiner Wiedergabe die besondere Färbung des pontischen Dialekts: „Doch, ach, ein Schicksalsvogel „kam aus der Stadt“, / Der unter dem Flügel „eine Botschaft trug, / Weder im Weinberg noch im Garten ließ er sich nieder, / Sondern flog dorthin zum Fuß der Zypresse.“⁴⁹⁴ Indessen wendete Elsie auf dieses Gedicht sein konsequent verfolgtes, übersetzerisches Prinzip an, das allen Kavafis-Gedichten eine „sprachlich modernisierende Übersetzung“ aufdrängte.⁴⁹⁵ Die Folge daraus ist, dass der pontische Dialekt bzw. ein nicht-zeitgenössisches Idiom der Ausgangssprache „in eine zeitgenössische Ausprägung der Zielsprache“ versetzt und übertragen wurde.⁴⁹⁶ Das Alte (der pontische Dialekt des Ausgangstextes) kam im Gewande des Neuen („der jüngeren Zeitstufe der Zielsprache“).⁴⁹⁷ Auf diese Weise konnte zwar der Zieltext leicht gelesen und verstanden werden. Die sprachliche Eigentümlichkeit des Ausgangstextes wurde aber im Zieltext nicht reproduziert.

Im Gegensatz zu Elsie versuchte sich Schäfer daran, „die Eigentümlichkeit des pontischen Dialekts“ in seiner Übersetzung anzudeuten.⁴⁹⁸ Die sprachliche Eigentümlichkeit des Ausgangstextes drängte sich mittels einer deutschen regionalen Sprachvariante über den Zieltext an den Leser: „Aber, ach, ein Unglücksvogel „kömmt aus der STADT“, / „Zettel im Flügel; schlupft nicht in den Wingert, / auch nicht in den Garten, g’radwegs verschlupft sich / am Fuß der Cypresse [...]“.⁴⁹⁹ Schäfer wagte sich an eine vom Hochdeutschen abweichende Sprachvariante und fügte dem Zieltext Einzelwörter hinzu, wie z.B. das Verb „kömmt“ anstelle der Standardform „kam“, das Substantiv „Wingert“ (westmitteldeutsch, schweizerisch) statt der

493. Siehe die dritte Strophe des Gedichtes: „Bei den anderen jedoch ergriff mich am meisten / das Trapezuntier-Lied mit seiner seltsamen Sprache, / mit der Trauer der Griechen, die fernab wohnen, / die, scheint’s, im Glauben lebten / es gäbe noch Rettung für uns.“ (Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 307).

494. Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 337.

495. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 181.

496. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 181.

497. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 181.

498. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 308.

499. Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 307.

Substantive „Weinberg“ oder „Weingarten“, die zum Schriftdeutsch gehören, wie auch die regionale (schweizerisch, österreichisch, süddeutsch) Verbform „schlupft“ („sich niederlassen“) und die grammatikalisch gesehen nicht vorhandene Verbform „verschlupft sich“, die den Leser der Zielsprache befremden.

Daraus lässt sich unschwer folgern, dass nicht nur die Besonderheit des pontischen Dialekts in der Übersetzung von Schäfer anschaulich gemacht wurde, sondern auch Original und Übersetzung eine vergleichbare Wirkung auf den Leser der Ausgangs- und Zielsprache entfalten. Bei der Übersetzung dieser Verse orientierte sich Schäfer sowohl am Wort des Ausgangstextes als auch an der Zielsprache und dem Empfänger der Botschaft. Mit anderen Worten setzte Schäfer auf Wirkungsgleichheit bzw. auf dynamische Äquivalenz, ohne das Original inhaltlich zu vernachlässigen.

Am Beispiel des Gedichtes „Πάρθεν“ erweist sich, dass sich Schäfers übersetzerischer Anlauf auf zwei traditionell als gegensätzlich betrachtete Ansätze aufbaute. Zum einen auf eine sprachlich und kulturell verfremdende Übersetzung, die den Leser der Ausgangssprache und -kultur entgegen bewegte. Zum anderen auf eine Wirkungsgleichheit, die das übersetzerische Konzept von Schäfer in die Nähe der Einbürgerung rückte. Verfremdende und einbürgernde Tendenzen wurden zum ersten Mal bei Schäfer so prägnant miteinander verbunden. Aus diesem Grund stellte sich in Kavafis-Rezeptionsgeschichte *Das Hauptwerk* von Schäfer nach Josings Prosa-Übersetzung als zweites übersetzerisches Novum dar.⁵⁰⁰

2.6.4 *Münzen und Poesie*. Die Staatliche Beglaubigung des historischen Kavafis

Den Versuch die Affinität der Kavafis-Poesie zu Münzen bildhaft zu zeigen, hat es erneut im Herbst 2006 / Frühling 2007 gegeben, in einer Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien und der daraus resultierenden Prachtausgabe *Münzen und Poesie. Der griechische Dichter Konstantinos Kavafis*.⁵⁰¹ Hier nahm die bei Schäfer bereits besagte Verbindung zwischen einem modernen Klassiker und Museumskunst physische Gestalt an und wurde

500. Das Hauptwerk von Schäfer wurde als erste deutschsprachige Kavafis-Ausgabe vom griechischen Staat auf Grund seines „wissenschaftlichen Charakters und der genauen Wiedergabe des Originals“ geehrt. (Nousia, „Konstantinos Kavafis. Das Hauptwerk“, S. 279).

501. *Münzen und Poesie. Der griechische Dichter Konstantinos Kavafis*. Hg. von Wilfried Seipel. Milan: Skira editore, 2006. Die Initiative für die Herausgabe des Bandes ging auf Prof. Dr. Stephanos Geroulanos zurück. Die Realisierung der Herausgabe verdankte sich der Mitwirkung Stephanos Geroulanos', Fr. Prof. Vassiliki Penna, Herrn Prof. Günther Dembski, Direktor des Münzkabinetts und Dr. Wilfried Seipel, Herausgeber und Generaldirektor des Kunsthistorischen Museums Wien.

überdies als „kulturelles Ereignis“ zelebriert;⁵⁰² dabei stellten sich Poesie und Münzen als Komponenten gegenseitig unterstützender und komplementärer Dimensionen dar. In diesem, nach Dr. Ursula Plassnik (zu dieser Zeit 2006-2007, Bundesministerin für auswärtige Angelegenheiten der Republik Österreich) „Zusammenspiel“ zwischen Dichtung und Münzen wurde die „kulturelle Verflechtung zwischen Österreich und Griechenland“ angezeigt; mehr noch wurde darin die Verwebung zwischen Geistigem und Materiellem, Antike und Neuzeit, Geschichte und kulturellem Erbe Europas anschaulich gemacht.⁵⁰³

In der Ausgabe *Münzen und Poesie* entlarvte sich eine ähnliche Ausrichtung mit *Das Hauptwerk* von Schäfer. In beiden Ausgaben verfestigte sich die Position des historischen Kavafis in Europas geistigem Erbe mit pädagogischer und ideologischer Absicht. Die Zuordnung von Kavafis zu geistigem Kapital Europas ging aus den Worten von Dr. Wilfried Seipel hervor. Seipel schrieb dem Kunsthistorischen Museum Wien die Zielsetzung zu, „das Wissen um die Fundamente der abendländischen Bildung weiterzugeben, es auch an künftige Generationen zu vermitteln, diese daran zu erinnern, dass das Hier und Jetzt keineswegs aus dem Nichts entstanden ist. Nur dann, wenn Bildung Teil der gegenwärtigen Existenz ist, wird es möglich, Fehlentwicklungen zu vermeiden, die bis hinein in die Katastrophe führen können.“⁵⁰⁴ Der Name Kavafis wurde genau in diesen Kontext der abendländischen Bildung, der Kenntnis über die Vergangenheit und den der Erhaltung eines Wertesystems gerückt. Die Kavafis-Gedichte bieten sich, laut Seipel, als Bühne, sodass „die Geschichte vieler Jahrhunderte“ in Zusammenwirken mit Münzen ausgeleuchtet und kontrastiert werden kann.⁵⁰⁵ Mit aller Deutlichkeit stellte sich hier dar, dass Kavafis Europas Bildungsgut und Kulturerbe angehörte, da seine Gedichte im Dienste der Auseinandersetzung mit Historie stehen.

Als letzter nicht zu vernachlässigender Punkt ist zu erwähnen, dass die Ausgaben *Das Hauptwerk* und *Münzen und Poesie* nicht nur eine ähnliche Ausrichtung verfolgen, sondern auch eine komparablere Gestalt aufweisen. An die Kavafis-Gedichte wurden Münzen (oftmals als Inspirationsquelle betrachtet) und „alle notwendigen historischen Informationen“ angeschlossen, welche nach Stephanos Geroulanos „ein besseres Verständnis der Verse“

502. Vgl. das Vorwort von Prof. Dr. Vassiliki Penna, die die Ausstellung als kulturelles Ereignis betrachtete, welches „dem Besucher die Gelegenheit gibt, eine faszinierende Reise durch die Zeit zu unternehmen, bei der die eigentliche Dichtung des Alexandriner Dichters Konstantinos Kavafis als Kompass und die in die Oberflächen der Münzen geprägten Darstellungen als Vermittler dienen.“ Vassiliki Penna: „Vorwort“ In: *Münzen und Poesie*, S. 11-12, hier S. 12.

503. Ursula Plassnik: „Zum Geleit“ In: *Münzen und Poesie*, S. 9.

504. Wilfried Seipel: „Vorwort“ In: *Münzen und Poesie*, S. 7.

505. Seipel, „Vorwort“, S. 7.

gewähren und „dem Leser tiefer in sein Werk einzudringen“ erlauben.⁵⁰⁶ Des Weiteren wurde die Homosexualität des Dichters in den Hintergrund gestellt. Bei Schäfer hatte der historische vor dem erotischen Kavafis deutlich Vorrang. In der Ausgabe *Münzen und Poesie* wurde zudem die Homosexualität mit keinem einzigen Wort erwähnt. Im Kontext einer Sonderausgabe, die mit Geleitworten von Vertretern des griechischen und österreichischen Staates besiegelt – und von beiden Staaten finanziell auch unterstützt wurde – konnte sich kein Raum für die Alterität des Dichters finden.⁵⁰⁷ Stattdessen wurde ein spektakulärer, historischer Themenparcours in den Vordergrund gestellt, der den Leser zu einem Rundgang von den Anfängen des Hellenismus und der europäischen Schriftkultur (Gedichte, die auf *Ilias* und *Odyssee* basieren) bis hin zur spät-byzantinischen Zeit einlädt. Zu diesem Zweck wurden die Gedichte in *Münzen und Poesie* nicht nach ihrer Verfassungszeit, sondern nach chronologischer Abfolge der darin abgebildeten Ereignisse gegliedert.⁵⁰⁸

Es bleibt noch zu sagen, dass die Gedichte in der deutschen Übersetzung nicht etwa von J. Schäfer, sondern von R. Elsie vorkommen. Die Übernahme der Übersetzung von Elsie hing sicherlich damit zusammen, dass sich die Auswahl über das Gesamtwerk von Kavafis erstreckte. Genauer gesagt basierte sie ausschließlich auf historischen Gedichten (77 an der Zahl), die mit einer Münze in Zusammenhang gebracht werden konnten.

Betrachtet man die Ausgaben *Gefärbtes Glas* (2001) von Michael Schröder, *Das Hauptwerk* (2003) von Jörg Schäfer und *Münzen und Poesie* (2006), stellt man fest, dass seit 2001 der historische Kavafis stärker als der erotische in den Vordergrund tritt.⁵⁰⁹ Dabei fällt auf, dass dem Paratext eine sehr bedeutende Rolle zukommt. Dieser erhebt sich insbesondere zum Mitgestalter des übermittelten Kavafis-Bildes.⁵¹⁰

506. Stephanos Geroulanos: „Konstantinos Kavafis, Leben und historisches Werk“ In: *Münzen und Poesie*, S. 17-29, hier S. 22. Die Formulierung von Geroulanos erinnert an dieser Stelle sehr stark an die entsprechenden Aussagen von Schäfer in *Das Hauptwerk*. Vgl. hier das Kapitel 2.6.2. Geroulanos, geboren 1940 in Griechenland, lebt seit 1958 in der Schweiz und ist Professor für Medizingeschichte.

507. Vgl. hier das Geleitwort von Dora Bakoyiannis (damalige Außenministerin Griechenlands) wie auch von Dr. Ursula Plassnik (Bundesministerin für auswärtige Angelegenheiten der Republik Österreich zur Zeit der Herausgabe) in: Dora Bakoyiannis: „Geleitwort“ und „Plassnik, „Zum Geleit“ in: *Münzen und Poesie*, S. 8 und 9. Die Anmerkung z.B., dass Kavafis historische, didaktische und erotische bzw. sinnliche oder hedonistische Gedichte verfasste, wurde gleich mit dem Kommentar relativiert, dass jede Kategorie von Gedichten in eine andere einfließt. (Geroulanos, „Konstantinos Kavafis, Leben und historisches Werk“ In: *Münzen und Poesie*, S. 21-22).

508. Geroulanos, „Konstantinos Kavafis, Leben und historisches Werk“, in: *Münzen und Poesie*, S. 18.

509. Die Sternstunde des erotischen Kavafis vollzog sich dagegen in den 90er-Jahren mit den Ausgaben, die in den Kapiteln 2.5.1 – 2.5.3 dargestellt wurden.

510. Es verhielt sich genauso mit den Ausgaben zu Kavafis' Liebesdichtung. Der Paratext setzte sich maßgebend für die Wahrnehmung von Kavafis als erotischer Dichter ein. Siehe exemplarisch die Kapitel: 2.5.1 – 2.5.3.

Die intensive Rezeption des historischen Kavafis hängt, wie gezeigt, mit der Intention zusammen, mithilfe des gelehrten Kavafis Europas Wurzeln aufzuspüren und die eigene Identität in einer Ära der kulturellen Öffnung neu zu definieren. Interessanterweise weisen alle diese Ausgaben die gleiche Zielsetzung auf, obwohl ihre Übersetzer / Herausgeber aneinander vorbei arbeiteten.

Im folgenden Kapitel werden nun zwei Werkausgaben vorgestellt, *Das Gesamtwerk* von Robert Elsie und *Der Dichter Konstantinos Kavafis* von H.C. Günther, die dem historischen Kavafis-Bild jeweils voran- bzw. nachstehen.

2.6.5 Elsies Kavafis-Gesamtwerk

Im Vergleich zu anderen Kavafis-Ausgaben wurde *Das Gesamtwerk*, übersetzt und editiert von Robert Elsie, unverzüglich in der Öffentlichkeit bemerkt und vielerorts ausgiebig gerühmt.⁵¹¹ Der Ausgabe wurde zumal der Wert einer „verlegerischen Glanzleistung“, so Sibylle Cramer, zugebilligt, da Elsie mit der Herausgabe des *Gesamtwerks* auf hervorragende Art eine Publikationslücke im deutschsprachigen Raum schloss.⁵¹²

Die Ausgabe von Elsie ist in der Tat die meist besprochene und zugleich umstrittene Ausgabe in der Geschichte der Kavafis-Rezeption. Bei der Erforschung des Innsbrucker Zeitungsarchivs bin ich auf 35 Bestände gestoßen, die exklusiv die deutschsprachige Kavafis-Rezeption behandelten. Davon hatten 16 *Das Gesamtwerk* von Robert Elsie als Gegenstand. Diese

511. Robert Elsie (geboren 1950) ist freiberuflicher Schriftsteller und Übersetzer aus Vancouver, der sich publizistisch über die albanische Kultur und Literatur bemerkbar machte. Elsie studierte an verschiedenen Universitäten Europas und zwar an der Freien Universität Berlin, an der École pratique des hautes études sowie am Dublin Institute for Advanced Studies. 1978 promovierte er am sprachwissenschaftlichen Institut der Universität Bonn. Auf der Geschichte der Kavafis-Rezeption kann wohl als Paradox eingehen, dass die erste Herausgabe des Gesamtwerks auf einen kanadischen Scholar und Albanologen zurückging. Mit dem *Gesamtwerk* erscheinen beinahe alle Gedichte von Kavafis im deutschsprachigen Raum; das Hauptwerk des Dichters, die 154 von Kavafis autorisierten Gedichte, lagen 1997 bereits in zwei Übertragungen vor, und zwar in der Übersetzung von H. von den Steinen sowie von Wolfgang Josing, während die verworfenen und unveröffentlichten Gedichte 1994 von Ina und Asteris Kutulas herausgegeben wurden. Vgl.: Kavafis, *Die vier Wände meines Zimmers*. In der Kavafis-Ausgabe von Kutulas sind 23 von den insgesamt 37 verworfenen Gedichten wie auch alle unveröffentlichten, 77 an der Zahl, zu finden. Dazu kommen Notate zu Moral und Literatur, drei kleine Betrachtungen und Tagebuchblätter. Der Band *Die vier Wände meines Zimmers* gilt als Fortsetzung der 1991 publizierte Ausgabe *Die Lüge ist nur gealterte Wahrheit*, worin erstmals im deutschsprachigen Raum eine Auswahl aus Essays, Artikeln, Prosa, Selbstkommentaren und aus 16 unveröffentlichten Kavafis-Gedichten getroffen wurde. Siehe: Kavafis, *Die Lüge ist nur gealterte Wahrheit*.

512. Sibylle Cramer: „Das Gesamtwerk. Mit einem Vorwort von Marguerite Yourcenar.“ (http://www.deutschlandfunk.de/das-gesamtwerk.700.de.html?dram:article_id=81133). Vgl. hier die Titel zahlreicher Rezensionen, woraus das Lob der Kritiker herausgelesen werden kann: Alexander von Bormann: „Körper, erinnere dich. Endlich komplett: Die Gedichte des Konstantin Kavafis“, Hugo Dittberner: „Ein poetisches Lebensprojekt. Endlich eine Gesamtausgabe von Konstantinos Kavafis“, Jürgen P. Wallmann: „Stimme der griechischen Moderne. Schmales, aber großes Werk: Konstantinos Kavafis zweisprachige Ausgabe im Ammann Verlag ist ein Glücksfall.“ Alle Artikel sind im Innsbrucker Zeitungsarchiv zu finden.

Rezensionen, die zwischen 1997-1998 über verschiedene Zeitungen an die deutschsprachige Öffentlichkeit drängten, ließen, abgesehen von sechs, ein sehr positives Urteil über das *Gesamtwerk* fällen.

Das *Gesamtwerk* führt tatsächlich viele Vorzüge mit sich: erstens gibt es in einem zweisprachigen Band einen Einblick in die meisten Kavafis-Gedichte,⁵¹³ wobei diese in drei Kategorien eingereiht wurden. In die erste wurden alle Gedichte (veröffentlichte, unveröffentlichte, verworfene und unvollendete) eingeordnet, die nach 1896 zu Papier gebracht wurden. In der zweiten Kategorie kam das lyrische Frühwerk vor, das sind unveröffentlichte und verworfene Gedichte, die jeweils zwischen 1877-1895 und 1886-1895 verfasst wurden. In der dritten Kategorie kam schließlich Kavafis-Prosa vor.⁵¹⁴

Man fragt sich an dieser Stelle, ob diese Einordnung der Gedichte in das *Gesamtwerk* Kavafis gerecht wird, da der Dichter „der Welt nur sein Bestes vermacht“, um das Wort von Durs Grünbein aufzugreifen.⁵¹⁵ Robert Elsie enthub sich leicht von dieser Problematik mit dem Argument, dass die Erhaltung der „klaren und deutlichen Aufteilung des lyrischen Werkes in Veröffentlichte, Unveröffentlichte und Verworfene [...] dem Willen des Dichters gerecht zu werden“ scheint,⁵¹⁶ darüber hinaus erhoffte sich Elsie von seiner Auswahl und Aufteilung der Gedichte „Kavafis dem interessierten Publikum möglichst vollständig darbieten zu können“ und für das Publikum den „durch die griechischen Ausgaben nicht länger im Schatten gebliebenen Teil seines Werks der deutschen Öffentlichkeit nach über sechzig Jahren seit dem Tod von Kavafis“ zugänglich zu machen.⁵¹⁷

Es ist des Weiteren wichtig zu erkennen, dass sich die von Elsie herausgebrachte Ausgabe Kavafis äußerst sachlich und objektiv annäherte. Im Vergleich zu früheren oder späteren

513. Vgl. Durs Grünbein: „Körper, erinnere dich!“ In: *Antike Dispositionen. Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 201-208, hier S. 207. Grünbein huldigte dem verlegerischen Engagement von Elsie, denn es ist ihm gelungen, sämtliche Gedichte von Kavafis in ihrer Einheitlichkeit darzustellen: „das Ganze, einschließlich des Nachlasses und der aus dem Kanon verbannten, unveröffentlichten oder unvollendeten Arbeiten, ein geschlossener Block bleibt.“ In Wirklichkeit wagte sich Elsie fast an die gesamte Übersetzung des Kavafis-Oeuvres. Genauer gesagt übertrug er neben den 154 vom Dichter autorisierten Gedichten, die unveröffentlichten (ἀνέκδοτα), 28 unter 37 verworfenen Gedichten (ἀποκηρυγμένα), 8 unter 30 unvollendeten (ατελή) und acht Prosa-Stücke. Dabei basierte Elsies Textauswahl auf nicht explizit gemachten Kriterien.

514. Es sei hier angemerkt, dass die Prosa-Texte ohne das griechische Original abgedruckt wurden. Ein Abdruck des Originals hätte die Ausgabe, die bereits 576 umfasst, überfrachtet. Das *Gesamtwerk* von Kavafis erschien auch als Taschenbuch (ohne das griechische Original) 1999 beim Fischer Verlag. Vgl. Kavafis: *Das Gesamtwerk*. Frankfurt: Fischer, 1999.

515. Grünbein, „Körper, erinnere dich!“, S. 207.

516. Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 566-567. Man kann trotzdem den Einwand erbringen, dass die 154 vom Dichter autorisierten Gedichte eine gesonderte Kategorie in der Ausgabe von Elsie hätten bilden sollen.

517. Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 566-567. Das *Gesamtwerk* erfüllte tatsächlich die von Elsie skizzierte Zielsetzung im oben aufgeführten Zitat.

Ausgaben, wie etwa M. Schröders *Um zu bleiben* (1989) oder Schäfers *Das Hauptwerk* (2003), wurden mittels Paratextes keine Zeichen der Beeinflussung des Publikums gesetzt. Der Paratext bei Elsie (Anmerkungen zu den Gedichten und Prosa-Texten, Sekundärliteratur, eine Zeittafel zu den schwerwiegenden Ereignissen im Leben des Dichters wie auch Photographien) bringt dem Leser Kavafis und seine Stadt Alexandria näher und geht nie über einen informativen Charakter hinaus. Nicht zuletzt gewinnt der Leser Verständnis für Kavafis durch die tiefgehende Einführung der französischen Forscherin Marguerite Yourcenar ebenso wie durch das kurze Nachwort des Übersetzers.

Das Nachwort von Elsie brachte kein neues, aufklärerisches Licht in die Kavafis-Forschung. Elsies Bilanz aus Kavafis-Werk lief auf die kanonisierende Stellungnahme hinaus, dass Kavafis seinen festen Platz in der Weltliteratur gefunden habe. Im Übrigen stimmte Elsie in seinem Kavafis-Bild mit Ansichten überein, die in der Kavafis-Rezeption bereits verbreitet waren, wie z.B. die Omnipräsenz der Stadt Alexandria im Werk von Kavafis, der Gegensatz zwischen einem beinahe ereignislosen Leben und einem akribisch erarbeiteten Werk, das aufeinander Treffen der historisch-philosophischen und erotischen Komponente im Werk des Dichters, u.a. Die Einführung von Marguerite Yourcenar, 1939 verfasst und 1953 neu bearbeitet, gehört allerdings zur Kavafis-Grundliteratur. Insofern agiert diese Einleitung in der Ausgabe von Elsie als Akkreditierungsinstanz. Die 1958 abgedruckte Einführung von Yourcenar in der französischen Ausgabe: *Présentation critique de Constantin Cavafy 1863-1933, suivie d'une traduction intégrale de ses Poèmes par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras* trug maßgeblich zur Verbreitung von Kavafis in Frankreich bei. Yourcenar beleuchtete darin die 154 vom Dichter autorisierten Gedichte adäquat und brachte interessante Aspekte seines Schaffens ans Licht, die zum großen Teil auch das deutschsprachige Bild des Dichters bestimmen, wie z.B. das „Fehlen jeglichen Orientalismus oder selbst levantinischen Kolorits.“⁵¹⁸

Weitere Aspekte des Kavafis-Hauptwerks, die Yourcenar behandelte, sind das Desinteresse des Dichters für Landschaften und für Frauen in erotischer Hinsicht wie auch das Wechselspiel zwischen „Verheimlichung und Geständnisses“ in seiner Liebeslyrik; es ist genau dieses Wechselspiel, das elf Jahre später (2008) von Arnd Kerkhecker im Nachwort der Ausgabe *Der Dichter Konstantinos Kavafis* aufgegriffen wurde.⁵¹⁹ Sehr interessant ist ferner die Art und Weise, wie Yourcenar auf die Erinnerung als eine Art Mystik schaute, die jedes Kavafis-

518. Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 10.

519. Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 11 und 6.

Gedicht erfülle. Yourcenar sprach treffend in Bezug auf die Erinnerung von einer „fleischlichen Reminiszenz“, die Kavafis zum Herren über die Zeit machte.⁵²⁰ Sehr präzise wurde des Weiteren die Beziehung zwischen Erlebtem, Erinnertem und Kunstwerk von Yourcenar beschrieben: „Die Kunst bereichert das Leben [...] die Kunst fängt wie ein kostbares Gefäß das Destillat der Erinnerung auf.“⁵²¹ Kavafis' Erhöhung von Yourcenar zum Verfechter der hellenistischen Ära und eines Kulturpatriotismus und -pluralismus ist im Übrigen eine Ansicht, die wie gesehen durch Jörg Schäfer einen neuen Verteidiger fand.⁵²²

All dies verstärkt den Eindruck einer mit Sorgfalt hergestellten Ausgabe, die sich an ein gebildetes und an Kavafis interessiertes Publikum wendet; die positive Resonanz, die das *Gesamtwerk* aus oben angeführten Gründen fand, wurde exemplarisch auf folgende Formel gebracht:

Die neue, von Robert Elsie herausgegebene und übersetzte Ausgabe präsentiert in einem stattlichen Band von fast sechshundert Seiten das „Gesamtwerk“ [...] Die Vorzüge der Ausgabe sind nicht hoch genug zu rühmen: die noble Ausstattung, das großzügige Druckbild, die Zweisprachigkeit der Gedichte, die Sorgfalt in Anmerkungen, Zeittafel und Bibliographie. Elsies Übersetzung ist ungemein textgetreu, ohne „nachdichterischen“ Ehrgeiz. Sie trifft den erzählerischen Duktus vieler Gedichte in einer eher kargen und knappen Sprache von eigenem poetischen Reiz.⁵²³

Mit ähnlich triumphierenden Tönen verflochten ist *Das Gesamtwerk* von der Mehrzahl der Rezensenten aufgenommen, wie z.B. von Alexander von Bormann:

Die Ausgabe des Ammann-Verlags ist ganz vorbildlich und eine Ehrengabe für diesen so berühmten verqueren Dichter [...] Die Übersetzung von Robert Elsie geht über eine dienende Funktion hinaus. Es glückt ihr, den Ton des Originals mithilfe ganz unmerklicher Abweichungen zu treffen.⁵²⁴

oder von dem Poeten Durs Grünbein, der folgendes Urteil über das *Gesamtwerk* sprach: „Jedes Gedicht ist sorgfältig aufgespießt, wie ein Schmetterling katalogisiert und mit Anmerkungen versehen. [...] Selten wurde so viel Sorgfalt auf so wenig Literatur verwendet.“⁵²⁵

520. Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 36.

521. Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 42.

522. Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 16.

523. Hanjo Kesting: „Die trockene Schale umhüllt den glühenden Kern. Erstmals auf deutsch: das Gesamtwerk des griechischen Dichters Konstantinos Kavafis.“ In: *FAZ* (14.10.1997), ohne Seitenangabe.

524. Alexander von Bormann: „Körper, erinnere dich. Die Gedichte des Konstantin Kavafis auf Deutsch.“ In: *Der Tagesspiegel* (18.01.1998), ohne Seitenangabe.

525. Grünbein, „Körper, erinnere dich!“, S. 208. Robert Elsie räumt in seinem Nachwort ein, dass er für die eigenen Anmerkungen zu den Kavafis-Gedichten die Kommentare von G.P. Savvidis, Marguerite Yourcenar, Filippo Maria Pontani und Renata Lavagnini als Quelle hatte.

Mit dem *Gesamtwerk* von Elsie ging außerdem ein neuer übersetzerischer Anlauf einher, der vom Übersetzer in seinem Nachwort auf folgende Art und Weise festgelegt wurde:

Ich habe mich bemüht, dem griechischen Text inhaltlich möglichst treu zu bleiben, ohne den Anspruch zu erheben, die poetische Form des Originals mit deutscher Dichtkunst wiedergeben zu wollen. Die Übertragung wird auch dadurch, so hoffe ich, dem bewußt erzählerischen Stil des Dichters am besten gerecht.⁵²⁶

Aus der oben angeführten Stelle wird vollends evident, dass Elsies Wiedergabe eine prosaische, inhaltsbetonte Ausrichtung zugrunde lag, die alle formalen Faktoren des Ausgangstextes unbeachtet ließ. Hiermit initiierte Elsie in die Kavafis-Rezeption eine sprachlich modernisierende und einbürgernde Übersetzung; dadurch zeichneten sich markante Abweichungen von älteren übersetzerischen Konzepten aus, z.B. der virtuoson Kavafis-Verdeutschung H. von den Steinens oder der prosaischen aber rhythmischen Wiedergabe Josings wie auch von späteren (nach Herausgabe des *Gesamtwerks* 1997) übersetzerischen Ansätzen, wie z.B. Schäfers, in dessen Übersetzung sehr deutlich Verfremdungen auftraten.⁵²⁷

Elsie räumte in seinem Nachwort ein, dass „selbstverständlich nur ein Schatten des Originals“ aus einem derartigen Übersetzungskonzept resultieren konnte.⁵²⁸ Trotzdem bleibt hier die Frage offen, wie selbstverständlich das von Elsie eingesetzte „selbstverständlich“ gemeint ist, mit Blick auf die Lyrik-Übersetzung. Die Ausgabe von Elsie wurde gerade deswegen ins Zentrum mancher Kontroversen gestellt, da sie die Kavafis-Gedichte auf ihren Inhalt reduzierte. Wolfgang Matz hegte u.a. starke Zweifel daran, ob ein solches übersetzerisches Vorgehen für die Übersetzung von Lyrik geeignet ist, und zwar aus einer Sprache, die dem Leser der Zielkultur kaum zugänglich ist.

So selbstverständlich sollte einem anspruchsvollen Übersetzer dieses „selbstverständlich“ nicht sein. Erst recht nicht bei Übertragungen aus einer Sprache, die nahezu kein Leser versteht und wo die Übersetzung also nicht als bloße Hilfe zum Verständnis des Originals gedacht sein kann. Die Wirkung von Kavafis' Gedichten kann hier ausschließlich über die deutsche Sprache hergestellt werden – wenn diese aber nur ein Schatten ist, was dann?⁵²⁹

Wenn doch die Übersetzung nur ein Schatten sei, dann münde sie in einer Entpoetisierung des Originals, wie Christian Schuler in seinem Artikel: „Hier wird deine Reise enden. Das Gesamtwerk von Konstantinos Kavafis jetzt auf Deutsch“ mit Reckt anmerkte:

526. Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 567.

527. Vgl. in der vorliegenden Arbeit folgende Kapitel, in denen Elsies Übersetzung diskutiert wurde. Darin wurde ferner Elsies modernisierende Übersetzung (vgl. exemplarisch die Wiedergabe des Gedichtes: „Eingenommen“) in vergleichender Gegenüberstellung zu anderen Kavafis-Übersetzungen thematisiert.

528. Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 567.

529. Matz, „Blau, glaube ich ... Ja, blau“, ohne Seitenangabe.

„Robert Elsie versteht Gedichte offenbar in erster Linie als Texte, von denen er als Übersetzer eine Inhaltsangabe anfertigt [...] Doch was bleibt von einem Gedicht, wenn man es auf seinen Informationswert reduziert?“⁵³⁰

Gleicher Kritikpunkt kam auch bei dem Dichter Jürgen Theobaldy in folgender Formel zur Sprache. Theobaldy kontrastierte, wenn der Leser „ein fremdsprachiges Gedicht auf deutsch ebenfalls als Gedicht“ lesen möchte, dass er „weiterhin auch in den anderen Arbeiten blättern“ muss:

Denn die poetische Form des Originals ausser Acht zu lassen, weil dies dem erzählerischen Stil von Kavafis am weitesten entgegenkäme, ist ein zweiseitiges Argument [...] Es entsteht die Gefahr, dass auf dem Weg von der einen Sprache in die andere die poetische Glut erkalte und nur die Asche des Inhalts ankomme.“⁵³¹

Elsie brachte zweierlei Kritik ein: Zum einen, dass er den Dichter Kavafis auf Prosa-Ebene herabsetzte. Als Folge fungieren die Kavafis-Gedichte in Elsies Übersetzung nicht als Kunstgedichte, sondern als Verständnishilfe, die den Zugang zum Original erleichtert. Zum anderen, dass Elsie seine im Nachwort abgegebene Erklärung nicht realisierte, eine möglichst inhaltliche Treue zum Hauptziel seiner Übertragung deklariert zu haben. So nahmen Jörg Schäfer, Eberhard Rondholz, Klaus-Peter Wedekind und Spyros Moskovou die Übersetzungen von Elsie unter die Lupe, prüften sie auf Inhaltstreue hin und stellten dabei fest, dass die Konzentration bzw. die Reduktion auf den Inhalt nicht einwandfrei verlief.⁵³² In ihren Rezensionen stimmten die Ergebnisse in dem Punkt überein, dass Elsies Übersetzung von ihrem Ziel, d.h. von der Inhaltstreue, abrückte, da sie mit zahlreichen Fehlern behaftet ist; auf Übersetzungsfehler, worunter „manche für das ganze Gedicht oder Teile eines Gedichts

530. Christian Schuler: „Hier wird deine Reise enden. Das Gesamtwerk von Konstantinos Kavafis jetzt auf deutsch.“ In: *StZ* (13.02.1998), ohne Seitenangabe.

531. Jürgen Theobaldy: „Konstantin Kavafis: Ein neugriechischer Klassiker. Erstmals ist das Gesamtwerk des Autors mit den Lebensdaten 1863-1933 deutsch zugänglich.“ In: *Der kleine Bund*. Nr. 25 (31.01.1998), ohne Seitenangabe.

532. Vgl. in diesem Kontext auch die Fußnoten 444, 462 und 537, in denen auf Übersetzungsfehler in Elsies Wiedergabe hingewiesen wurde. Eberhard Rondholz und K.P. Wedekind standen Elsie sehr kritisch gegenüber. Wedekind beendete seine Rezension des *Gesamtwerks* für die *Berliner Zeitung* mit dem Kommentar, dass der Ammann Verlag, der sonst „ausgezeichnete Ausgaben europäischer Lyriker herausbringt, zu arglos auf die Gediegenheit dieses Kavafis-Projekts vertraut haben“ musste. (Wedekind, „Gedichte einer wirklich gesprochenen Sprache“, ohne Seitenangabe). Rondholz brachte seine Kritik auf folgenden Punkt, dass es nämlich für den Leser besser sei, wenn dieser auf die zweite Auflage wartete, die „ja vielleicht eine gründlich überarbeitete sein wird.“ (Eberhard Rondholz: „In Granikos siegt Alexander. Von allen guten Übersetzungsgeistern verlassen. Robert Elsies Gesamtausgabe der Kavafis-Gedichte.“ In: *Freitag*. Nr. 8 (13.02.1998), ohne Seitenangabe). Die prosaische Übersetzung von Elsie stieß auch auf die Skepsis von Rezensenten, die Elsies Unterfangen weitgehend positiv betrachteten. Vgl. hier: Matz, „Blau, glaube ich ... ja, blau“ und Theobaldy: „Konstantin Kavafis: Ein neugriechischer Klassiker.“

sinnentstellend“ sind, verwiesen Jörg Schäfer und Eberhard Rondholz sehr akkurat.⁵³³ Mit Rondholz kündigte sich zudem die schonungslose Kritik an Elsie an; in seinem Artikel „In Granikos siegt Alexander“ reihte Rondholz die Fehler von Elsie in die Kategorie von Übersetzungsfehlern ein, die ein Übersetzer immer begeht, wenn er

der Sprache des Originals nicht hinreichend mächtig ist, die regelmäßige Konsultation von Lexika aber scheut und Intuition an die Stelle der simplen Hilfsmittel treten läßt, sind Fehler möglich, wie der eingangs geschilderte.⁵³⁴

Im gleichen Artikel bezichtigte Rondholz Elsie des Plagiatsvorwurfes.

Die im 576 Seiten starken, bibliophil ausgestatteten Band enthaltenen Gedichte lagen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, bereits in deutschen Übersetzungen vor – und da hat sich Elsie gelegentlich ausgiebig bedient, bis hin zum unverblühten Plagiat. Und es entsteht so der Eindruck, an der neuen Kavafis-Ausgabe seien mehrere Übersetzer verschiedenen Temperamentes und Vermögens am Werk gewesen.⁵³⁵

Bei dieser heftigen Kritik an Elsie, die zum persönlichen Angriff teilweise hinüberging, darf der Kern der Sache nicht vergessen werden. Elsie setzte sich mit seiner Prosa-Übersetzung zum Ziel, Kavafis' erzählerischem und nüchternem Duktus gerecht zu werden.⁵³⁶ Indes kam aber die inhaltliche Fixierung auf Kavafis' schlichten, prosanahen Ton einer Reduzierung seines poetischen Genies nahe. Denn die Kavafis-Gedichte schlugen nie in Prosa um; auch Kavafis' Sprache, die der Alltagssprache ähnelte, war keine unvermischte Alltagssprache. Ganz im Gegenteil ließen sich in diese Sprache nahtlos antike Zitate, regionale Idiome und Typen der griechischen Hochsprache einfügen, die im zeitgenössischen und homogenen Deutsch von Elsie, wie anhand des Gedichtes „Πάρθεν“ exemplarisch gezeigt wurde, keine Entsprechung fanden.

533. Schäfer, „Konstantin Kavafis-Dichter der μνήμη“, S. 255. In diesem Artikel wies Schäfer auf mehr als 30 Übersetzungsfehler hin und führte als Beispiele die Übersetzung der Gedichte: „Trojaner“, „Thermopylen“, „Der Ruhm der Ptolemäer“, „Der Laden“, „Julian und die Antiochener“, „Tage von 1901“, „Timolaos der Syrakusaner“ und „Eingenommen“ an. Schäfer brachte vielerorts seine Kritik an der Übersetzung von Elsie zur Sprache. Vgl. Schäfer, *Konstantin Kavafis*, S. 27 und Jörg Schäfer: „Kavafis – das letzte Wort“ In: *NZZ* (21-22.03.1998), ohne Seitenangabe.

534. Rondholz, „In Granikos siegt Alexander“, ohne Seitenangabe.

535. Rondholz, „In Granikos siegt Alexander“, ohne Seitenangabe. Vgl. Spyros Moskovou: „Από την Εποχή του Χαλκού στην καβαφική Αλεξάνδρεια. Η γερμανική Τύχη της Ποίησης του Κ.Π. Καβάφη. Μια μεταφραστική Ανασκόπηση.“ („Von der Bronzezeit bis hin zu Kavafis' Alexandria. Das deutsche Geschick der Dichtung K.P. Kavafis'. Eine übersetzerische Retrospektion.“) In: *Το Βήμα της Κυριακής* (21.03.2004), S. 7. Moskovou behandelte Elsie in diesem Artikel sehr ironisch, indem er ihn für einen mutigen Albanologen hielt. Moskovou legte auch nahe, dass Elsie der Gefahr entging, das Original vollends zu verzerren, dadurch dass Elsie aus zweiter Hand und nicht direkt aus dem griechischen Original übersetzte.

536. Es muss an dieser Stelle hinzugefügt werden, dass Elsie bei der Übersetzung vieler Gedichte, den erzählerischen und nüchternen Kavafis-Ton sehr gut traf. Vgl. exemplarisch die Gedichte „Untreu“ und „Neros Frist“ in: Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 69-70 und S. 155.

Auf dem Weg vom griechischen Ausgangstext in den deutschen Zieltext blieb folglich viel auch, in inhaltlicher Hinsicht, auf der Strecke.⁵³⁷ Es führt natürlich kein Weg daran vorbei, dass Fehler oder Abweichungen vom originalen Ausdruck in jeder Übersetzung auftauchen. Bei einigen Übersetzern, wie z.B. bei Michael Schröder rührten die teilweise gravierenden Abweichungen vom Original, von Schröders Ziel her, die verschleierte Homosexualität bemerkbar und deutlich in der Übersetzung zu machen. Das war bei Elsie nicht der Fall; um Jörg Schäfers Wort aufzugreifen, ist zwar Elsies Leistung „beeindruckend“ aber „der Herausgeber / Übersetzer hätte sein Werk nochmals aus gehörigem Abstand prüfen sollen. Dem schönen bibliophilen Gewand hätte solche Sorgfalt vielleicht den makellosen Körper geschenkt.“⁵³⁸

Der Vollständigkeit halber muss erwähnt werden, dass Elsie für zwei weitere Aspekte kritisiert wurde. Zum einen für die Auswahl des Aufsatzes von M. Yourcenar, den Elsie dem *Gesamtwerk* als Einleitung einfügte. Diese Auswahl stieß aus zwei Gründen auf Kritik. Erstens packte Yourcenar in ihren Aufsatz Quintessenzen nur aus den 154 vom Dichter autorisierten Gedichten, während die unveröffentlichten, verworfenen und unvollendeten Gedichte wie auch die Prosa-Stücke völlig unbeachtet blieben. Zweitens hat sich der Aufsatz von Yourcenar, der fast fünfzig Jahre vor der Herausgabe des *Gesamtwerks* (1953-1997) seine endgültige Form angenommen hatte,⁵³⁹ nicht aus den Fesseln inzwischen überholter Wertvorstellungen befreit.

Diese zeigen sich in erster Linie bei der Behandlung der Kavafis-Liebeslyrik. Es lässt sich erahnen, dass sich bei Yourcenars Vorliebe für die „unglaubliche Beherrschtheit im Ausdruck“ des erotischen Kavafis moralische mit poetologischen Kriterien mischten. Gedichte, wie z.B.

537. Vgl. hier exemplarisch die Übertragung des Gedichtes „Οὗτος Εκείνος“ („Das ist der Mann“). Es entsteht der Eindruck, dass Elsie nicht immer eine Entsprechung für den Ausdruck des Originals finden konnte. Auf diese Weise wurde das ironisch eingesetzte Pronomen „τόσος“ („so viel“) hier weggelassen: „Πλην τον ποιητή / κούρασε τόσο γράψιμο, τόση στιχοποιΐα, / και τόση έντασις σ' ελληνική φρασιολογία [...]“: „Doch er ist müde des Schreibens, / Des Dichtens, der Auseinandersetzung / mit dem griechischen Satzbau [...]“ (Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 84-85). Es fällt zudem auf, dass einige Wörter, wie etwa das negativ und ironisch gefärbte „στιχοποιΐα“ („Verse machen“) nicht nuancenreich bzw. getreu genug mit der neutralen Wortwahl: „Dichten“ wiedergegeben wurden. Vgl. hier Josings Übersetzung: „Doch hat den Dichter / soviel Schreibarbeit ermüdet, soviel Verseschmieden / und solch' gespannte Obacht auf die griechische Ausdrucksweise“. (Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 69). Die Titel-Übersetzung von Elsie „Das ist der Mann“ erinnert schließlich sehr stark an die englische Wiedergabe von Rae Dalve: „He is the man“. (Kavafis, *The complete Poems of Cavafy*, S. 25). Andere deutsche Übersetzer, wie z.B. W. Josing oder J. Schäfer geben den Titel getreuer mit „Jener ist es“ und „Jener dort“ entsprechend wieder. (Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 69 und Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 91).

538. Schäfer, „Kavafis-das letzte Wort?“, ohne Seitenangabe.

539. Wie bereits geschildert, zählt der Aufsatz von Yourcenar zur Kavafis-Grundliteratur. In diesem Aufsatz erkundete Yourcenar das Hauptwerk des Dichters (die 154 autorisierten Gedichte) sehr ausführlich. Dennoch handelt es sich um einen älteren Text, die neue Erkenntnisse in der Kavafis-Forschung nicht berücksichtigt haben konnte. Vgl. dazu: Wedekind, „Gedichte einer wirklich gesprochenen Sprache“, ohne Seitenangabe.

„Zwei junge Männer zwischen 23 und 24 Jahre alt“ lösten das Unbehagen von Yourcenar wegen ihres Realismus und ihrer „übergroßen Genauigkeit“ aus.⁵⁴⁰ Yourcenar führte weiter aus, dass das erotische und gelegentlich „pikareske Element“ wie auch die „abgeschmacktesten und verlogenen Situationen und Szenerien“ einiger Liebesgedichte „wohl nur wenige Liebhaber finden dürfen“;⁵⁴¹ es geht aus ihrem Aufsatz hervor, dass Liebesgedichte, die nicht beherrscht und besonnen im Ausdruck sind, sondern von „weichlicher und selbstgefälliger Sentimentalität“ („Die Nachmittagssonne“, „Auf dem Schiff“) oder von einem „gekünstelt sentimental oder erotischen Überschwang“ („Am Abend“, „In Verzweiflung“, „In einem alten Buch“) geprägt sind, „den guten Willen des Lesers auf die härteste Probe stellen.“⁵⁴² Dass die Grenzen zwischen Poetik und Wertvorstellungen verschwommen, zeigte sich beispielhaft an der folgenden Formulierung der französischen Kavafis-Forscherin:

man kann sich fragen, ob die Verärgerung des modernen Lesers (und die meine) über Ergüsse dieser Art nicht eine Form der Prüderie ist, die ebenso gefährlich ist wie jede andere. Der Leidenschaft das Recht auf Heftigkeit zuzugestehen, nicht aber auf schmachtende oder zärtliche Träumerei hieße, ihr einen unziemlichen Zwang anzutun. Darüber hinaus scheinen mir, von einem rein literarischen Standpunkt aus, einige Gedichte Kavafis' von einer unannehmbaren (und daher anstößigen) Fadheit.⁵⁴³

An dieser Stelle tritt dem zeitgenössischen Leser ein heute veralteter Diskurs entgegen; denn es liegen Welten zwischen dem Mut, den es Yourcenar 1939 oder 1953 gekostet haben mag, über Homosexualität zu reden und selbst reflektierend die Frage zu stellen, inwieweit das negativ ausgefallene Urteil des Lesers (und ihr eigenes) über gewisse Kavafis-Gedichte sich auf Prüderie gründete, und dem Mut, heutzutage darüber zu debattieren.⁵⁴⁴ Wenn aber die Autorin selbstkritisch über den eigenen Standpunkt reflektiert, wäre eine Anmerkung vom Herausgeber (Elsie) von Nöten gewesen, die Yourcenars Annäherung an Kavafis in den Diskurs einer

540. Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 12

541. Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 12.

542. Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 27, 45 und 12.

543. Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 26

544. Genau genommen bedarf die Thematisierung der Homosexualität von Kavafis heutzutage keines Mutes. Es liegt auch Ende des 20. oder Anfang des 21. Jahrhunderts fern, ein poetisches Urteil in den Kontext eines moralisch konnotierten Vokabulars - „Prüderie“, „anstößend“ - zu rücken oder sich für die Auswahl des Begriffs „erotisch“ bzw. „erotische Dichtung“ zu rechtfertigen, wie es Yourcenar tat. Vgl. Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 26: „Leider hat die Bezeichnung „erotische Gedichte“ einen mißlichen Beigeschmack angenommen; wenn man sie aber von ihrer schlimmsten Bedeutung reinigt, ohne ihr gleich ihren Sinn abzusprechen, trifft sie genau auf diese Gedichte zu, die zugleich von sinnlicher Erfahrung tief durchdrungen und weit vom Überschwang der Liebeslyrik entfernt sind.“

anderen Epoche und einer anderen Zielkultur (Frankreich) sowie in eine an das französische Publikum gerichtete Ausgabe Ende der 50er-Jahre eingliedern würde.⁵⁴⁵

Zum anderen wurde Elsie für die Auswahl des Titels *Das Gesamtwerk* kritisiert. Im *Gesamtwerk* von Elsie sind nämlich, wie bereits geschildert, nicht sämtliche Kavafis' Schriften vorhanden. Ganz konkret ausgedrückt, fehlen 22 unvollendete und 9 verworfene Gedichte, der Prosa-Text „Der Bogen des Odysseus“ und eine Fülle nicht belletristischer Texte.⁵⁴⁶ Diese Auslassungen evozieren dennoch aus Elsies Sicht keinen Widerspruch zwischen dem Titel *Das Gesamtwerk* und der tatsächlich enthaltenen Auswahl sowie der Zielsetzung seines Bandes:

Das literarische Gesamtwerk des Konstantinos Kavafis wird hier schließlich durch eine Auswahl aus den Unvollendeten Gedichte ergänzt [...] Hinzu kommen einige Prosagedichte und literarische Prosa, insbesondere die Erzählung *Bei Tageslicht* [...].⁵⁴⁷

Offen bleibt jedoch die Frage, ob Elsie seine Übersetzungsart ebenso wie die Gedichte-Auswahl und den Titel seiner Ausgabe mit einer derartigen Selbstverständlichkeit rechtfertigen würde, hätte Kavafis sein Werk nicht in einer schwachen, sondern in einer starken Sprache wie z.B. in der englischen geschrieben. Denn der zweisprachige Kavafis (Englisch und Neugriechisch) hatte Neugriechisch vor dem Englischen als Sprache seiner Dichtung bevorzugt. Wäre das Kavafis-Werk auf Englisch geschrieben und einer sehr breiten Leserschaft zugänglich gemacht worden, wäre auch der Umgang damit ein anderer gewesen. Anders gesagt, erleichtert die Unkenntnis über die Ausgangskultur und -sprache eine unwillkürliche Behandlung der Kavafis-Lyrik, die in der Zielkultur von fragwürdigen Entscheidungen über Gestaltung der Ausgaben bis hin zur manipulativen Beeinflussung der Kavafis-Lektüre reicht.

2.6.6 Der Dichter Kavafis von Hans-Christian Günther

Die Ausgabe *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, die 2008 auf den Markt kam, grenzt sich in Gestaltung des Paratextes und im übersetzerischen Konzept von den Ausgaben ab, die in den

545. In diesem Kontext vgl. folgende Stelle aus dem Aufsatz von Yourcenar, die auch einen revidierenden Standpunkt zur Sprache bringt: „Vieles von dem was ich zunächst für einen Mangel hielt, erschien mir beim Wiederlesen als wesentliches Charakteristikum, als Kühnheit, vielleicht als zusätzliches Kalkül.“ (Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 45).

546. K.P. Wedekind wies auf die nicht begründete Auslassung der unvollendeten Gedichte hin. Vgl. Klaus-Peter Wedekind, „Gedichte einer wirklich gesprochenen Sprache“, ohne Seitenangabe. Für die Auslassung der nicht-belletristischen Texte gab Elsie in seinem Nachwort die Konzentration auf das literarische Werk des Dichters als Grund an. Schriften nicht-belletristischer Art, wie z.B. „Skizzen, Kommentare, Übersetzungen, kleine Studien zur Geschichte von wenigen Sätzen Länge, Rezensionen, Briefe, Interviews, Tagebuchaufzeichnungen u.s.w.“ wurden von daher nicht berücksichtigt, obwohl viele unter ihnen das Porträt von Kavafis nuancenreich beleuchten. (Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 567). Vgl. in dieser Hinsicht Kavafis: *Ta Hečā (1882-1931) (Die Prosa. 1882-1931)*.

547. Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 566.

letzten fünfundzwanzig Jahren (seit 1989) verlegt wurden. Der zunehmenden Rolle des Paratextes bei der Kavafis-Rezeption in Form von Münzen, Statuen (J. Schäfer, M. Schröder) oder Zeichnungen (M. Schröder, Apostolidou-Kusserow) hält der Band *Der Dichter Konstantinos Kavafis* eine neue Sichtweise entgegen; hier wird der Paratext im Wesentlichen auf zwei Begleittexte zum Dichter Kavafis – auf eine Einführung von H.C. Günther und ein Nachwort von Arnd Kerkhecker – wie auch auf die Anmerkungen zu den Gedichten reduziert. Es ist ferner bezeichnend, dass man auf keine einzige Abbildung des Dichters und seiner Umgebung im Umfang von 326 Seiten trifft, wie es in anderen Publikationen der Fall war. H.C. Günther legte es nicht darauf an, mittels Paratextes die Wahrnehmung von Kavafis auf eine historische oder erotische Richtung zu steuern. Ganz im Gegenteil baute sich das Bild des Dichters auf einen Komplex sich gegenseitig unterstützender und komplementärer Annäherungen und zwar auf Günthers Einführung, in der Kavafis als Dichter-Historiker sehr stark ins Zentrum gerückt wird, und auf Kerkheckers Nachwort, in dem das Augenmerk auf die Liebeslyrik von Kavafis gerichtet wird.

Insofern stellt die Ausgabe *Der Dichter Konstantinos Kavafis* ein Novum dar, weil die historische und erotische Dimension zu einem gemeinsamen Bild zusammengefasst wurden. Auf diese Weise wurde die Kluft zwischen dem historischen und homoerotischen Kavafis überbrückt, die sich zwischen den Ausgaben *Das Hauptwerk*, *Münzen und Poesie*, *Gefärbtes Glas* und *Um zu bleiben, Dreizehn Liebesgedichte* aufgetan hatte. Günther brachte diese komplementäre Funktion des Paratextes in seinem Vorwort folgenderweise auf den Punkt: „In dem vorliegenden Band haben wir versucht, eine bei aller Knappheit umfassende Vorstellung des Werkes von Kavafis in zwei die Übersetzung umrahmenden Teilen zu leisten [...] Jeder der beiden genannten Teile beleuchtet Kavafis' Werk von einer anderen, komplementären Seite und ergänzt so den anderen.“⁵⁴⁸

Mit Günther wurde des Weiteren ein älteres Übersetzungskonzept ins Leben gerufen, das gewisse Ähnlichkeiten mit dem Konzept von H. von den Steinen aufweist; denn die Gedichte wurden, wie es bei H. von den Steinen der Fall war, ohne das griechische Original abgedruckt. Dies fördert die poetische Leistung des Übersetzers zutage und versichert überdies, dass die Übersetzungen in der Zielsprache als Gedichte an sich funktionieren. Ferner setzt sich bei

548. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 9.

Günther, wie früher bei H. von den Steinen, eine formbetonte Wiedergabe durch, die den Reim des Ausgangstextes reproduziert ohne den Inhalt zu vernachlässigen.⁵⁴⁹

Es ist zu vermuten, dass Günther der mit H. von den Steinen gestellte Vergleich missfallen würde, da er sich in seinem Vorwort eindringlich gegen alle bisherigen Kavafis-Übersetzungen, abgesehen von Elsie's *Gesamtwerk*, ausspricht. Indes ist das von Günther gefällte Urteil über die anderen ihm bekannten Kavafis-Übersetzungen in seiner Radikalität wirklich auffällig:

Gerade aber wenn Elsie's Werk bei aller Unzulänglichkeit seinen Zweck doch erfüllt, dem deutschen Leser zum ersten Mal einen mehr oder weniger lesbaren Überblick über das Gesamtwerk des Dichters zu bieten, ist es sinnvoll, neben diese zweisprachige Prosaübertragung eine Nachdichtung kleineren Umfangs zu stellen, die sich bewußt auf das künstlerisch Wertvolle beschränkt, (die anderen mir bekannten Übertragungen ins Deutsche neben derjenigen Elsie's halte ich für wertlos, manche für eine Zumutung).⁵⁵⁰

Im Licht der oben angeführten Stelle aus Günthers Vorwort, stellt sich seine gesamte Kavafis-Übersetzung als eine Art komplementäre Ausgabe zum *Gesamtwerk* von Elsie dar. Es treten aber bei Günther zwei Eingrenzungen auf. Zum einen legt er im Vergleich zu Elsie keine Prosa-Übersetzung, sondern eine Nachdichtung vor. Zum anderen beschränkt Günther sich auf das „künstlerisch Wertvolle.“ Hiermit zeichnet sich in aller Deutlichkeit eine wertende bzw. entwertende Tendenz ab, die über die deutschsprachige Kavafis' Rezeption – „die anderen mir bekannten Übertragungen ins Deutsche [...] halte ich für wertlos, manche für eine Zumutung“ – auf das Werk des Dichters selbst – das „künstlerisch Wertvolle“ hinausgeht.

Es ist wichtig zu erkennen, dass das Vorhaben von Günther daran knüpft, Elsie's Prosa-Übersetzung um eine metrische Nachdichtung zu ergänzen. Dabei erstellt Günther seinen eigenen Kavafis-Kanon, der sich aus 172 Gedichten herausbildete, und zwar aus den 154 zum Kavafis' Hauptwerk gehörenden Gedichten und aus 12 unveröffentlichten. Die restliche poetische Produktion von Kavafis ist für Günther nicht übersetzungswürdig, denn sie weist „geringere dichterische Qualität und geradezu abstoßende Konventionalität“ auf.⁵⁵¹ Darüber

549. Vgl. beispielsweise folgende Gedichte: „Bitte“, „Fenster“, „Die Stadt“, „Aus dem Geschäft“, „Er schwört“ in: Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 34, 41, 56, 76, 87. Die Übersetzung von Günther geht, wie er selbst einräumte, auf die 80er-Jahre zurück und wurde bis zur Herausgabe (2008) „nachgebessert“ sowie mit Anmerkungen versehen, die durch die Erläuterung „unabdingbaren historischen Fakten sowie [...] Quellen“ einen sicheren Zugang zu den Gedichten versichern. (Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 11).

550. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 10-11. Unterdies ist das Urteil von Günther aphoristisch und mit einer gewissen Selbstgefälligkeit ausgesprochenen.

551. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 10.

hinaus kann sie nur von Nutzen sein, wenn man zu „einer rechten Würdigung der künstlerischen Entwicklung von Kavafis“ gelangen möchte.⁵⁵²

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Vorwort von Günther in seiner evaluierenden bzw. kanonisierenden Richtung einzigartig ist. Es ist tatsächlich das erste Mal, dass bei einer Kavafis-Ausgabe eine derart stark ausgeprägte Neigung zur Herabwürdigung früherer Übersetzungen wie auch zur Aufteilung des Kavafis-Werks in „künstlerisch wertvoll“ und „nicht wertvoll“ stattfindet, und zwar ohne dass der Übersetzer bzw. Herausgeber mit überzeugenden Argumenten sein Urteil begründet.

2.6.6.1 Kavafis-Bild in Günthers Einführung. Verbindungslinien und Unterschiede zur vorangegangenen Rezeption

Das tradierte Bild von Kavafis in Günthers Einführung unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht nicht stark vom Bild, das die vorangegangenen Kavafis-Ausgaben überlieferten. Bei Günther wie bei Schäfer sind die historischen Gedichte der Dreh- und Angelpunkt, der dem Hauptwerk des Dichters den Zusammenhalt bietet.⁵⁵³ Denn Kavafis fand mit den historischen Gedichten einen poetischen Ton, der die nachgewachsenen Generationen immer wieder beeindruckt. Die historischen Gedichte, wie Günther weiter ausführte, markieren insoweit eine Zäsur im Schaffen von Kavafis, als sich mit ihnen ein Wechsel in dessen Thematik, Form und Sprache anbahnte. Diese Fixierung auf Geschichte, die nicht zuletzt von H. von den Steinen (1962) und J. Schäfer (2003) in den Mittelpunkt gerückt wurde, ist auch aus Günthers Sicht für das Kavafis-Werk von kaum zu ermessender Bedeutung; denn „der reife Kavafis stellt in Form, Sprache und Thematik einen radikalen Neuanfang dar [...]“, der mit dieser „bewußten Beschränkung“ auf Geschichte Hand in Hand ging.⁵⁵⁴

Zum einen entfernte sich Kavafis mithilfe der Konzentration auf das historische Gedicht von einer Thematik, die sich laut Günther in „Adaptionen und Nachdichtungen fremdsprachlicher Vorbilder“ in „Folkloristisch-Pittoreskem“, „Akademischen-Antikisierendem“ ebenso wie in „unerträglich banal-tiefsinniger Gedankenlyrik“ und in sentimental-konventioneller Liebes- oder Naturlyrik“ erschöpfte.⁵⁵⁵ Anstelle dieser Thematik trat die Welt des hellenistischen

552. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 10. Günther ging auf seine Selektionskriterien für die unveröffentlichten Gedichte nicht detailliert ein. Insofern lässt sich die Exklusion vieler unveröffentlichter Gedichte, wie z.B. „Verborgenes“ oder „Und berührte und legte mich auf ihre Betten“, die das Kavafis-Bild nuancenreich beleuchten, nicht erklären. Außerdem wird die Lektüre vom Fehlen eines Verzeichnis der Gedichte maßgeblich erschwert.

553. Vgl. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 19.

554. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 17. Vgl. auch S. 19.

555. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 17-18.

Ostens, der kaiserzeitlichen und byzantinischen Zeit, die der Dichter in seinem Werk tiefgehend erkundete.⁵⁵⁶ Zum anderen verwandelte sich die ungraziöse Hochsprache unter dem historischen Interesse in ein sprachliches „Amalgam“, das zum gordischen Knoten jedes Kavafis-Übersetzers wurde.⁵⁵⁷

Günthers Umgang mit Kavafis' Homosexualität hebt sich aber markant von dem Umgang von H. von den Steinen (Überführung in platonische Vergeistigung), J. Schäfer (Erwähnung als Randnotiz) oder M. Schröder (eine durch Abbildungen und Übersetzungsweise auf die Spitze getriebene Homoerotik) ab; Günther geht es in erster Linie darum, die Quintessenz der erotischen Kavafis-Dichtung erkennbar zu machen. Unter dem Begriff „Erinnerung“ – die Erinnerung an Jugend und an männliche Schönheit mit eingeschlossen – brachte Günther die historischen und erotischen Gedichte zusammen. Der rückgewandte Kavafis-Blick schützte sowohl das Kollektive bzw. das, laut Günther, „[...] Nationale, Griechische in seinem komplexen Vergangenheitsbezug“ als auch das Eigene, die Privatsphäre davor, dem Vergessen anheimzugeben.⁵⁵⁸ Darüber hinaus kleidete Kavafis oft, wie Günther anmerkte, das Private bzw. das Erotische in „historisches Ambiente“, während historische Gedichte ihren Anfang aus einer sinnlichen Befindlichkeit nahmen.⁵⁵⁹

Die Erinnerung wurde folglich zum Ausgangspunkt der Dichtung von Kavafis wie auch zum Verbindungspunkt zwischen historischem und erotischem Gedicht. Jedes Kavafis-Gedicht wurde im Rückblick auf die Vergangenheit geschrieben und durch die Erinnerung rekonstruiert und gefiltert. In diesem Lichte ist jedes Gedicht, wie Günther behauptete „Ausdruck der Beobachtung der eigenen Sentimentalität des alten Dichters [...]“.“⁵⁶⁰

Günther steht mit seiner Meinung über die Rolle der Erinnerung als Ausgangs- und Verbindungspunkt bei Kavafis nicht alleine.⁵⁶¹ Kavafis ist für Günther wie auch für Schäfer ein

556. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 17.

557. Vgl. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 19 und 24.

558. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 9.

559. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 20. Vgl. exemplarisch die Gedichte: „Orofernes“ und „Kaisarion“. Vgl. hier auch das Nachwort von Kerkhecker: Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 279-280. Am Beispiel des Gedichts „Orofernes“ lässt sich veranschaulichen, wie Kerkhecker treffend anmerkte, dass ein im weiten Sinne erotisches Interesse der Vergegenwärtigung von geschichtlichen Figuren, wie z.B. Orofernes, zugrunde lag. Hier wurden beispielsweise die Schönheit von Orofernes und sein rätselhaftes Lächeln, die auf einer Münze geprägt wurden, als Auslöser für die Verfassung des Gedichtes angesehen.

560. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 21.

561. In diesem Punkt stimmte H.C. Günther auch mit den Ansichten von W. Josing überein.

„Dichter des Erinnerns“ wobei sich die Erinnerung bei Günther von den historischen auf die erotischen Gedichte ausweitet.⁵⁶²

2.6.6.2 Kavafis-Liebeslyrik von Arnd Kerkhecker

Arnd Kerkhecker koppelte in seinem Nachwort an zwei zentrale Statements aus der Einführung von Günther an.⁵⁶³ Einerseits daran, dass sich die Kavafis-Dichtung „jeder Eindeutigkeit entzieht.“⁵⁶⁴ Es ist genau dieses Fehlen der Eindeutigkeit, das im Nachwort von Kerkhecker zum Hauptmerkmal der erotischen Dichtung von Kavafis erklärt wurde. Andererseits daran, die Eigenart der Kavafis-Liebeslyrik unter dem Aspekt ihres erinnernden und historischen Substrates herauszudestillieren.

Der verbreiteten Ansicht, dass historische Gedichte den Kern des Oeuvres von Kavafis ausmachen, trat Kerkhecker mit dem Argument entgegen, dass nicht die Hinwendung zur Historie sondern die zur Erotik für Kavafis tonangebend gewesen sei.⁵⁶⁵ Laut Kerkhecker stand nicht das historische, sondern das (homo)erotische Gedicht im Epizentrum des Schaffens des Alexandriners. In diesem Lichte entlarvt sich auch Kavafis' Aussage, dass er „[...] ein Dichter-Historiker“ sei, als „*Understatement*“, das die Kavafis-Lektüre lange Zeit auf die falsche Fährte lockte.⁵⁶⁶ Kerkhecker zufolge taugte diese Aussage nicht als Beweis für die Vorliebe des Dichters für seine historischen Gedichte; ganz im Gegenteil deute Kavafis hiermit darauf hin, dass historische und erotische Gedichte gleich gewichtet wurden, denn Liebeslyrik und historische Gedichte ähneln sich in der Erinnerungsrolle.

A. Kerkhecker wandte seine Aufmerksamkeit der Kavafis-Erinnerung zu und brachte deren Formation und Funktion, vom Erinnerungsgedicht und der Altersdichtung über das Kunstgedicht bis hin zur erotischen Dichtung, in einer sehr präzisen Beschreibung ein.⁵⁶⁷ Mit Gedichten, wie etwa „Kehr zurück“ (1912) und „Fern“ (1914) beschriftet Kavafis' Dichtung eine neue Phase, da diese Gedichte die „Verbindung von Erotik und Erinnerung“, die in der

562. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 9. Vgl. charakteristisch den Titel des folgenden Artikels von Jörg Schäfer: „Konstantin Kavafis-Dichter der μνήμη“.

563. H.C. Günther (geboren 1957) ist klassischer Philologe und Professor an der Universität Freiburg. Arnd Kerkhecker (geboren 1965) ist Altphilologe und ebenfalls Professor an der Universität Bern.

564. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 28.

565. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 311.

566. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 282.

567. Siehe hier die entsprechenden Kapitel: „Zur Erinnerungsdichtung“ und „Zur Altersdichtung“ im Nachwort von Kerkhecker. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 288-298 und 299-302.

Erinnerungs- und Altersdichtung noch „zurückhaltend und assoziativ“ war, „jetzt ausdrücklich und pointiert“ zur Sprache bringen.⁵⁶⁸

Es lässt sich folglich, wie A. Kerkhecker nachwies, eine Entwicklung von Alters- und Erinnerungsdichtung zur Liebesdichtung eruieren; umgekehrt formuliert, es floss die Alters- und Erinnerungsdichtung in die Liebesdichtung hinein, wobei der Erinnerung eine neue Rolle zukam. Sie wurde „zum Raum der Erotik und [...] als Raum erotischen Erlebens zum Gegenstand der Dichtung.“⁵⁶⁹ Diese sinnliche Erinnerung machte sich nach 1912 in zahlreichen Gedichten bemerkbar und verdichtete sich zur „Darstellungs- und Gestaltungsform des Erotischen“.⁵⁷⁰

Es kann zudem behauptet werden, dass jedem Kavafis-Gedicht unabhängig vom Thema eine (sinnliche) Erinnerung innewohnt. Es kann eine Erinnerung an das Privatleben: „Ich wollte dies Erinnern, wollt’ es sagen.... / [...] in meinen ersten Jugendtagen liegt es“ oder an „einige wenige Worte“ und Ereignisse aus der geschichtlichen Überlieferung sein.⁵⁷¹ In beiden Fällen wird der Leser in eine Vergangenheit zurück versetzt, die sich als allzu real erweist. Der Leser von Kavafis wird quasi zum Zeugen persönlicher Bekenntnisse oder historischer Begebenisse;⁵⁷² Privates und Historisches finden Platz in der Dichtung aus der Erinnerung. Dabei dringt ein sinnliches Flair in die historischen und eine historische Aura in die sinnlichen Gedichte ein.⁵⁷³ Dies erkannte Kerkhecker und brachte es auf folgende Formel: „die Erotik dieser Dichtung drängt zum historischen Gedicht. Historisch ist diese Dichtung als Dichtung der Erinnerung.

568. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 290.

569. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 290. Vgl. auch „Von hier an haben Erinnerungsgedichte regelmäßig einen erotischen Gegenstand. Erinnerung wird zum Raum erotischer Erfahrung, zur Form erotischen Erlebens. Erotik wird – nicht ausschließlich, aber wesentlich – in der Erinnerung erlebt.“ (Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 291).

570. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 291. Kerkhecker geht den von ihm angeführten Gedichten in Hinsicht auf das „Formmotiv“ der Erinnerung nach; in der Erinnerung kommt die Illusion bzw. das noch nicht Erlebte (unerfüllte Begierde) der Realität (vergangenes erotisches Glück) sehr nahe. Darüber hinaus fällt der Erinnerung die Aufgabe zu, dem Erlebten bzw. dem Nicht-Erlebten poetische Gestalt zu verleihen. Ferner werden die Liebesvisionen und die Schönheit junger Körper in der Erinnerung bewahrt und von der Erinnerung ins Leben zurückgerufen. (Vgl. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 299 und 293).

571. Die hier zitierten Verse stammen aus den Gedichten: „Fern“ und „Kaisarion“ in der Übersetzung von C.H. Günther. Vgl. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 78 und 110.

572. Vgl. exemplarisch die Gedichte „Gemaltes“, „Meer am Morgen“, „Am Eingang des Cafès“, „Eine Nacht“, „Fern“, „Er schwört“, „Ich ging“, „Einsicht“ und „Der Lust“, die als persönliche / private Bekenntnisse eines lyrischen Ich gelesen werden können in: Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 88, 83, 84, 89, 78, 87, 75, 110 und 72. Siehe auch die Gedichte: „Gesandte aus Alexandria“, „Demetrios Soter (162- 150 v. Chr)“, „Demarat“, „Julian in Nikomedeia“ und „Der Gott verlässt Antonius“, die historische Begebenheiten poetisch verdichten. (Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 117, 127, 141-142, 154 und 59).

573. Historische oder scheinhistorische Gedichte, von Sinnlichkeit durchdrungen, sind exemplarisch die folgenden: „In einer Stadt von Osroene“, „Kaisarion“, „Neros Frist“, „Ein Gott von Ihnen“, „Iasis’ Grab“, „Der Juden (50. n. Chr. 123)“ in: Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 98, 110, 114, 99, 100, 123.

Erinnerung aber ist die Form ihrer zentralen (erotischen) Erfahrung, ihrer Wirklichkeit, ihrer Wahrheit.“⁵⁷⁴

Die Nähe des erotischen zum historischen Gedicht erklärt sich folglich dadurch, dass das Erotische wie auch das Historische „in der Form der Erinnerung“ artikuliert wurden.⁵⁷⁵ Die Erinnerung ist aber vorwiegend sinnlichen Substrates. Hiermit deutete Kerkhecker die Erotik um zum „Zentrum“ der Kavafis-Dichtung wie auch zum „Ort, an dem die Einheit seines Werks sichtbar wird“.⁵⁷⁶ Dass die Erotik das Zentrum der Kavafis-Dichtung ausmacht, zeigt sich außerdem daran, dass der Dichter ausschließlich das erotische Gedicht mit äußerst starker Konzentration und fortgesetzter Aufmerksamkeit behandelte.⁵⁷⁷ Es zeichnet sich ein Entwicklungsprozess ab, was die Liebeslyrik anbelangt, der in seiner Dynamik einzigartig ist. Diese Entfaltung weitet sich laut Kerkhecker von den ersten, sinnlich gefärbten Alters-, Erinnerungs- und Kunstgedichten bis hin zu ausdrücklich homoerotischen Gedichten aus.

Es ist dabei wichtig zu erkennen, dass dieser Entwicklungsprozess sehr lange dauerte. Kavafis tastete sich langsam und vorsichtig vor, bis das sinnlich konnotierte Erinnerungsgedicht in das rein erotische hinüberging, wie Kerkhecker feststellte.⁵⁷⁸ Dabei ist beachtenswert, dass die Sprache des Dichters nachhaltig im Uneindeutigen verharret und verankert ist. In diesem Sinne wundert es nicht, dass jede Andeutung auf Homoerotik zunächst vollends verborgen bleibt.⁵⁷⁹ Dieser Spagat zwischen Verhüllen und Enthüllen bzw. diese absichtliche laut Kerkhecker „Scheu vor der Ausdrücklichkeit“ entlarvt sich als Wesenszug der Kavafis-Liebeslyrik, der „in Übersetzungen“, wie Kerkhecker mit Recht anmerkte, „an vielen Stellen verlorengeht.“⁵⁸⁰

In den nach 1915 zu Papier gebrachten Liebesgedichten vollzog sich aber ein Wandel; die Homosexualität kam zwar offener zur Sprache, aber als das genaue Gegenteil der damals herrschenden Wertvorstellungen, und zwar als: „krankhaft in zerstörerischem Rausch erotische Erregung“ oder als „die Anziehungskraft der Unnatur“.⁵⁸¹ Erst 1925 mit dem Gedicht „Bevor

574. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 286.

575. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 319.

576. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 319.

577. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 319.

578. Laut Kerkhecker ist das Gedicht: „Kehr zurück“ das erste Erinnerungsgedicht „mit erotischem Gegenstand.“ (Vgl. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 308).

579. Vgl. exemplarisch die Gedichte: „Fern“, „Am Eingang des Cafés“, „Er schwört“, „Eine Nacht“, „Auf der Straße“, die von Ambiguität und Unausdrücklichkeit geprägt sind. Auf die Rolle der griechischen Sprache bei der Kreierung und Erhaltung der Unausdrücklichkeit wurde bereits in den Kapiteln 2.5.1, 2.5.2 eingegangen.

580. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 309-310.

581. Die zitierten Verse sind den Gedichten „Imenos“ und „In einem alten Buch“ entnommen. (Vgl. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 125 und 149). Vgl. auch das Gedicht: „Theater Sidons (400 N. CHR.) in: Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 152.

sie die Zeit“ befreite sich Kavafis’ Liebesdichtung aus den Fesseln moralischer Unterstellungen, selbst wenn diese in den Jahren davor (in der Zeit vor 1925) auch ironisch eingesetzt wurden.⁵⁸² Durch Kerkhecker trat eine Auslegung der Liebeslyrik von Kavafis zutage, die den Standpunkt von Yourcenar widerlegte; demzufolge rührte die freie Ausdrücklichkeit des Dichters vom „Nachlassen der Kontrollmechanismen des alten Mannes“ her.⁵⁸³ Kerkhecker zufolge erweist sich diese Ausdrücklichkeit als Destillat einer anhaltenden künstlerischen Entwicklung.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Annäherung von Kerkhecker an die Kavafis-Liebeslyrik von allen anderen darin unterscheidet, dass sie alleinig auf die Gedichte fokussiert ist und keine Zeichen für die Beeinflussung des Lesers setzt. Im Vergleich zu anderen Kavafis-Ausgaben hielt Kerkhecker Privatleben und Werk des Dichters streng voneinander getrennt. Kerkhecker erkannte diesen Unterschied zu allen anderen Kavafis-Ausgaben und brachte ihn wie folgt zur Sprache: „Hier geht es in erster Linie nicht um die Homosexualität des Dichters. Es geht vielmehr darum, dass und wie er im Raum der Gedichte eine bestimmte Erotik als einen Gegenstand besonderer Eigenart zur Sprache bringt“.⁵⁸⁴ Infolge dieser Zielsetzung trat Kerkheckers Nachwort im Gegensatz zum Nachwort von M. Schröder nicht mit dem Ziel an, an Kavafis ein Exempel für einen homosexuellen Künstler zu statuieren, sondern die Substanz seines erotischen Sprechens hinreichend zu beleuchten. Diese Substanz ließ sich sehr genau in folgende Beschreibung einbringen:

Es gibt bei Kavafis Liebesdichtung überhaupt nur als erotische Dichtung [...] Erotische Dichtung ist bei Kavafis stets homoerotische Dichtung [...] Lange nicht jedes der erotischen Gedichte ist ausdrücklich homoerotisch [...] Kavafis ist kein Vertreter – auch kein Vertreter homoerotischer Dichtung. Die Frage nach seiner Liebesdichtung zielt nicht darauf, seine Gedichte unter irgendeinen Begriff zu subsumieren; sie zielt darauf, die Eigenart seiner Gedichte sichtbar zu machen.⁵⁸⁵

2.6.7. Schlussbemerkung

In der Kavafis-Rezeption lassen sich grundsätzlich vier Tendenzen ausmachen. In einer Frühphase (1942-1965) ist Kavafis die Angelegenheit des George-Kreises gewesen; letzteren

582. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 155. Diese Befreiung von moralischen Vorurteilen schrieb sich, wie A. Kerkhecker nahelegte, in vielen Gedichten, die nach 1925 verfasst wurden, nieder. Vgl. exemplarisch die Gedichte: „Der Spiegel am Eingang“, „Tage von 1908“ und „Nach den Rezepten alter Hellenosyrischer Magier.“

583. Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 30.

584. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 283.

585. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 283 und 284.

faszinierte Kavafis' thematische und sprachliche Verbindung mit der Antike, die immer einen hohen Stellenwert im humanistischen Bildungsgut besaß ebenso wie mit dem Meister George. Bezeichnend für die Rolle der Patronage ist dennoch die Ausblendung genau dieses George-Bezuges in der ersten Kavafis-Ausgabe von H. von den Steinen im Suhrkamp Verlag (1953). Georges Erwähnung wäre, wie aufgezeigt, mit dem Ziel nach geistiger Erneuerung des deutschen literarischen Lebens nach dem Krieg durch Beiträge der internationalen Moderne unvereinbar gewesen.

In einer zweiten Phase (von Anfang der 80er- bis Mitte der 90er-Jahre) wurde der homoerotische Kavafis in den Vordergrund gerückt, und zwar mithilfe der Gedichte-Auswahl (erotische Gedichte), der Übersetzungsart (ein expliziter, sinnlicher zum Teil auch derber Duktus) und nicht zuletzt des Paratextes (Illustrationen, die den Spagat zwischen Verhüllung und Enthüllung komplett zerstreuen). Die Übersetzung instrumentalisierte das Original, indem die Homosexualität gegen die Intention des Originals leicht erkennbar und offenkundig wurde. Mit dieser Instrumentalisierung ging die Erklärung der Homosexualität von Kavafis als Triebfeder seines Werks einher. Kavafis wurde zudem als homosexueller Mensch und Dichter gefeiert, und zwar in einer Zeit, als sich *Gender* und *Queer Studies* weltweit etabliert hatten.

Eine dritte Phase wurde mit der Herausgabe des *Gesamtwerks* von Robert Elsie (1997) initiiert. Die leicht verständliche und leserfreundliche Prosaübersetzung von Elsie ist für die Popularisierung der Kavafis-Lyrik sehr geeignet. Wie im Exkurs gezeigt wird, fand Kavafis mit Elsie nach 1997 in viele Anthologien unterschiedlicher Thematik (von Liebeslyrik bis Trostgedichten) Eingang. Dabei löste er sich sowohl vom Bild des historischen Dichters als auch des bedeutenden Vertreters homosexueller Lyrik, um in einem popularisierenden Kontext mit sinnlichen und philosophisch-existentiellen Inhalten verbunden zu werden.

Eine vierte Phase wurde von der Herausgabe des *Hauptwerks* von Jörg Schäfer (2003) geprägt. Schäfer verband die Kavafis-Dichtung, wie einst H. von den Steinen, mit einem Wissens- und Identitätswert. Die Dichtung wurde als historisches Dokument und als Auslöser einer Auseinandersetzung mit den Ursprüngen einer gemeinsamen europäischen Kultur ausgelegt, die auf Humanismus, Weltoffenheit und kulturellen Pluralismus angewiesen sein soll. Schäfer, der den Stellenwert des griechischen Kulturraumes für Europas geistige Entwicklung beschwor, wurde nicht zufällig 2005 vom griechischen Staat mit dem Preis für die beste fremdsprachige Übersetzung ausgezeichnet.

Die hier verfolgte Rezeption bezeugt den in der Einleitung skizzierten Standpunkt des historisch-deskriptiven Ansatzes, dass Übersetzungen unter ideologisch-poetologischen Normen des Ziellandes entstehen. Besonders in der Anfangsphase der Rezeption ist das Bild eines Dichters (hier Kavafis) an Wertvorstellungen und Konventionen der Zielkultur orientiert. So erklärt sich z.B. Cordans starke Ausrichtung an Georges Poetik; der deutsche Dichter als Beglaubigungsinstanz sollte eine positive Reaktion auf die Kavafis-Gedichte im Kreis der Georgianer sichern. Auf ähnliche Art und Weise führt die Vergeistigung der Homosexualität bzw. die Hervorhebung deren Verbindung zur Dichtkunst (von H. von den Steinen über Josing bis hin zu Kerkerherd) ebenfalls das Bemühen vor Augen, Kavafis' Alterität bei einer breiteren und inhomogenen Leserschaft akzeptabel zu machen.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass die Kavafis-Rezeption zwei unterschiedliche Wege geht. Der eine wird in erster Linie von Altphilologen und Universitätsprofessoren befolgt (H. von den Steinen, J. Schäfer, H.C. Günther), die der Kavafis-Lyrik eine Kulturbotschaft nachsagen. Zugleich wird Kavafis' Homosexualität in diesen Ausgaben heruntergespielt bzw. verschwiegen und seine historische Dichtung schwerer als die erotische gewogen. Der andere Weg wird von Übersetzern verfolgt, die ihre Aufmerksamkeit dem homosexuellen Menschen und Dichter Kavafis zuwenden. Beide Richtungen bedienen sich des Paratextes (Illustrationen / begleitende Texte) und greifen zudem auf das Original zu, um für ihre Leserschaft das gewünschte Kavafis-Bild zu projizieren.

In dieser Hinsicht stellen sich Schröders und Schäfers Übersetzungen beide als Extreme dar; Schröders freie Wiedergabe weicht stilistisch und sprachlich sehr markant vom Original ab, mit dem Ziel einer zugespitzten Homosexualität zur Durchsetzung zu verhelfen, die im Original nicht angelegt ist. Schäfers Wiedergabe verschreibt sich durch ihre sprachliche und syntaktische Fremdartigkeit einer doppelten Funktion. Zum einen die Bedeutung des altgriechischen „Kulturgutes“ für unsere Epoche zu behaupten und zum anderen die Ambivalenz bei den erotischen Kavafis-Gedichten möglichst zu bewahren. Keine Richtung verläuft indes ideologiefrei; ganz im Gegenteil beide sind eng an poetologische und ideologische Normen der Zielkultur gebunden.

Es bleibt indes eine offene Frage: Welches Kavafis-Bild (ein historisches, ein homoerotisches oder ein einheitliches, wie dieses sich in folgenden Ausgaben: *Brichst du auf gen Ithaka*, *Das Gesamtwerk*, *Der Dichter Konstantinos Kavafis* etabliert hatte) wird in den folgenden Jahren

zur Geltung kommen? Seit Erscheinung der neuesten von mir berücksichtigten Ausgaben (*Brichst du auf gen Ithaka*, 2009 bearbeitete Neuauflage von Josing) und (*Der Dichter Konstantinos Kavafis*, 2008 von Günther) sieht sich die Welt sowie Europa und Deutschland mit schwierigen und neuartigen Herausforderungen konfrontiert, wie z.B. mit der ökonomischen und politischen Krise, der Flüchtlingspolitik, der steigenden Fremdenfeindlichkeit sowie der wachsenden Unsicherheit.

H. von den Steinen hatte inmitten einer anderen Weltkrise, kurz vor und nach dem Zweiten Weltkrieg, die Kavafis-Lyrik als Ausweg aus der europäischen Barbarei ausgelotet. Bis dato ist eine ähnliche Annäherung an Kavafis (noch) nicht passé. Im Gegenteil wird der Eindruck erweckt, dass die private Sphäre des Kavafis-Oeuvres an Bedeutung gewinnt. 2013 erschien die *Erste Reise nach Griechenland: Tagebuch (13. Juni bis 5. August 1901)* und 2014 ausgezeichnet von der Stiftung Buchkunst als eines der 25 schönsten deutschen Bücher des Jahres 2015 der Band *Im Verborgenen*.⁵⁸⁶ Dieses Kunstbuch erstreckt sich über 114 Seiten und enthält verborgene Gedichte von Kavafis in der Übersetzung von Jorgos Kartakis und Jan Kuhlbrodt, die u.a. seine Homosexualität offen thematisieren. Den Verlagsangaben zufolge sollte Kavafis aus dieser Gedichte-Auswahl als Mensch und Künstler hervortreten, der „die unabgeschlossenen Emanzipationsbewegungen des 20. Jahrhunderts“ vorweg nimmt.⁵⁸⁷ Aufsehen erregend sind indes die Illustrationen von Anja Nolte, die knapp die Hälfte der Gedichte versehen.⁵⁸⁸ Diese ultramoderne Bebilderung der Kavafis-Gedichte präsentiert sich als Bilderzyklus von bis zu fünf Doppelseiten, auf denen wie Dirk Uwe Hansen in seiner Rezension des Bandes anmerkte, „die Texte nicht allein bebildert, sondern teilweise radikal umkontextualisiert werden, sei es spielerisch [...] sei es ernst.“⁵⁸⁹ In der Tat entfernen sich die Illustrationen stark vom Thema der Gedichte. Die „Zweite Odyssee“ begleitet z.B. eine

586. Konstantinos Kavafis: *Erste Reise nach Griechenland : Tagebuch (13. Juni bis 5. August 1901)*. Mit einem Nachwort von Danae Coulmas und Robert Stadler. Übersetzung des Tagebuchs und Anmerkungen von Andreas Krause. Athen: Verlag der Griechenland Zeitung, 2013 und Konstantinos Kavafis: *Im Verborgenen*. Illustrationen von Anja Nolte. Übersetzt von Jorgos Kartakis und Jan Kuhlbrodt. Nachwort von Ricardo Domeneck. Berlin: Verlagshaus Berlin, 2014.

587. http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?id=4676185&prov=M&dok_var=1&dok_ext=htm (herunterladen am 17.09.2016)

588. Anja Nolte (geboren 1968) begann ihre berufliche Laufbahn als Zeichnerin in einem Hamburger Trickfilmstudio. Seit 2001 ist sie als erfolgreiche und selbstständige Illustratorin und Künstlerin tätig, die für Werbung, Verlage, Großunternehmen, Kunst- und Kulturinstitutionen arbeitet. Mehr über die Künstlerin unter: <http://www.fixpoetry.com/autoren/illustration/anja-nolte>.

589. Dirk Uwe Hansen: „Konstantinos Kavafis: Im verborgenen. Hidden Poems. Aus der Schublade“. In: <http://signaturen-magazin.de/konstantinos-kavafis—im-verborgenen.-hidden-poems.html>. (17.09.2016)

Illustration, die den Leser zur Auseinandersetzung mit See- und Raumfahrt ebenso wie mit der Debatte über Flüchtlinge und Auswanderung bringt.⁵⁹⁰



Abbildung 7: Kavafis-Gedenkmünze

Kavafis inspiriert unterschiedliche Künstler und Dichter in vielerlei Richtungen. Das Interesse an seiner erotischen Lyrik scheint beständig zu steigen und kann heutzutage im Gegensatz zur ersten Rezeptionsphase offen artikuliert werden. Zugleich werden die nicht erotischen Gedichte von Kavafis auch mithilfe des Paratextes in die Problematik unserer Epoche eingebettet, rekontextualisiert und mit großer Aufmerksamkeit gelesen. Alterität trifft auf den Wissenswert oder anders gewendet Alterität und Kulturbotschaft gehören von heute an dem einheitlichen Bild des Dichters an.

590. Ibid.

3. Ritsos' Rezeption: Einleitende Bemerkung

Die Aufnahme von Jannis Ritsos im deutschsprachigen Raum erstreckt sich über 60 Jahre Übersetzungs- und Vermittlungsarbeit; ihren Anlauf nahm sie 1951 mit Stephan Hermlins Übersetzung eines Auszuges aus dem Poem: „Brief an Joliot Curie“ in der Berliner Zeitschrift *Aufbau*,⁵⁹¹ während die neueren Ausgaben zeitlich mit dem 100. Geburtsjubiläum des Dichters im Jahr 2009 zusammenfielen.⁵⁹²

Ziel dieses Teils ist es, der deutschsprachigen Ritsos-Rezeption nachzugehen, wobei ins rechte Licht gerückt wird wie historisch-politische Bedingungen auf das Bild des Dichters einwirken. Dass sich Ritsos erst nach 1967 im deutschsprachigen Raum bemerkbar machte, ist nicht zufällig, sondern von geschichtlich-politischen Faktoren abhängig. Während die Ritsos-Ausgaben zwischen 1951 und 1966 Seltenheit waren – und dies nicht nur im deutschsprachigen Raum – bewirkte die Machtergreifung der griechischen Junta am 21. April 1967, die darauf folgende Verhaftung des Dichters sowie seine Verbannung auf die Inseln Gyaros und Leros eine phänomenale Beachtung seines Werks.⁵⁹³ Von 1967 bis 1974 stieg die

591. Ich bedanke mich für diesen Hinweis bei Herrn Prof. Werner sowie bei Frau Dr. Malina.

592. Die im Jahr 2009 erschienenen Ritsos-Ausgaben sind: 1. *Monovassía*. Übers. von Klaus-Peter Wedekind. Frankfurt am Main: Suhrkamp; 2. *Martyries-Zeugenaussagen. Drei Gedichtreihen. Griechisch-Deutsch*. Übersetzt von Günter Dietz und Andrea Schellinger. Anmerkungen und Nachwort von Günter Dietz. Berlin: Elfenbein und 3. *12 Gedichte zu Kavafis*. Übers. von Niki Eideneier. Köln: Romiosini. Die gesamte Übersetzungs- und Vermittlungsarbeit umfasst mehr als dreißig Veröffentlichungen in Buchform. Des Weiteren trugen Zeitschriften, wie z.B. *Sinn und Form* (DDR), *Propyläa* (Schweiz), *Hellenika* und *Akzente* (BRD) zur Verbreitung der Lyrik von Ritsos im deutschsprachigen Raum bei. Siehe in der vorliegenden Arbeit die Kapitel 3.1 und 3.2.3.

593. In diesem Zeitraum (1951-1966) beschränkte sich die Zahl der Übersetzungen aus dem Ritsos-Werk auf drei und zwar auf den bereits erwähnten Auszug aus dem Poem „Brief an Joliot-Curie“ wie auch auf zwei weitere Poeme: *Mondscheinsonate* und *Das Fenster*, die jeweils 1957 und 1960 in *Sinn und Form* erschienen. Vgl. Jannis Ritsos: „Die Mondscheinsonate“ In: *Sinn und Form, Beiträge zur Literatur*. 9. Jahr, 4-6 Heft. Hg. von der Deutschen Akademie der Künste. Berlin: Rütten und Loening, 1957, S. 714-727 und Jannis Ritsos: „Das Fenster“. In: *Sinn und Form, Beiträge zur Literatur*. 12. Jahr, 1-3 Heft, (1960), S. 224-234. In der BRD kam im gleichen Zeitraum (1951-1966) keine Übersetzung weder in Buchform noch in einer literarischen Zeitschrift zustande. Das Werk von Ritsos nahm von 1951 bis 1966, im Großen und Ganzen, eine äußerst marginale Position in der Literatur nicht-kommunistischer Länder ein. Es lagen z.B. von 1951 bis 1966 weltweit 21 Ausgaben (in Buchform) vor, wobei die meisten (18 Auswahlbände an der Zahl) in einst sozialistischen Ländern erschienen. Es ist indes offensichtlich, dass sich Ritsos als kommunistischer Dichter nicht in die Literatur der vom Klima des Kalten Krieges durchdrungenen westlichen Welt einfügen konnte. Die Daten zur Übersetzungstätigkeit aus dem Ritsos-Werk beruhen auf der Bibliografie von Makrynika, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου*. (Bibliografie von Jannis Ritsos. 1924-1989), S. 338-347.

Zahl der Publikationen weltweit auf 48;⁵⁹⁴ davon erfuhr __Ritsos' Werk nur im deutschsprachigen Raum 14 Übersetzungen.⁵⁹⁵

Die Verbindung zwischen übersetzter Lyrik und Geschichte bestätigt den Standpunkt von S. Bassnett und A. Lefevere, dass Übersetzungen nicht im Vakuum entstehen, sondern als Subsystem der Zielkultur von historisch-politischen Entwicklungen maßgebende Anregungen bekommen.⁵⁹⁶

Die Kette der Fragen, die hier im Mittelpunkt stehen, lässt sich noch erweitern. Es ist z.B. von besonders brisanter Relevanz, ob die Vermittlungsarbeit in der BRD und in der DDR (1949-1990) gleich verlief; wurde z.B. mit der Gedichte-Auswahl und Übersetzungsart in beiden deutschen Staaten nach den gleichen poetischen und ideologisch-politischen Prinzipien verfahren?⁵⁹⁷ Darüber hinaus kommt die Frage auf, ob und inwiefern der Lyrik bzw. den Übersetzungen von Ritsos eine außerliterarische Aufgabe zukam, und zwar ob und inwieweit

594. Es ist interessant, dass die griechische Militärdiktatur und die Inhaftierung von Ritsos in erster Linie dessen Rezeption in der damals nicht-kommunistischen Welt zugute kamen. Von den 48 fremdsprachigen Übersetzungen, die zwischen 1967 und 1974 auf den Markt kamen, erschienen nur 9 in ehemals sozialistischen Ländern. (Makrynikola, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου*. (*Bibliografie von Jannis Ritsos*), S. 347-374).

595. Fünf Veröffentlichungen kamen in der Schweizer Zeitschrift *Propyläa* zustande, und jeweils vier bzw. fünf in der DDR und in der BRD. Folgende Werke von Ritsos wurden in *Propyläa* veröffentlicht: 1. *Das Griechentum*. In: *Propyläa*. Bd. 3, Oktober (1968); 2. einige Gedichte aus der Sammlung *Steine-Wiederholungen-Gitter* in: *Propyläa*. Bd. 8, April (1970) und Bd. 9-11, Sommer (1971); 3. eine Auswahl aus den *Zeugenaussagen*. Mit einer Vorbemerkung von Eleni N. Kazantzaki und einer Einleitung von Max Frisch. In: *Propyläa* 1968; 4. zwei Chorlieder *Der Baum des Gefängnisses und die Frauen* und *Die Greisinnen und das Meer* in: *Propyläa*. Bd. 12, (1972). Die BRD-Ausgaben sind: 1. *Gedichte*. Übers. von Vagelis Tsakiridis. Berlin: Wagenbach, 1968; 2. *Zeugenaussagen*. *Griechisch-Deutsch*. Übers. von G. Dietz. Frankfurt am Main: Heiderhoff, 1968; 3. *Mit dem Maßstab der Freiheit*. Übers. von Isidora Rosenthal-Kamarinea. Ahrenburg: Damokles, 1971; 4. *Epitaphios*. Eine von Mikis Theodorakis vertonte Auswahl. Übers. von Isidora Rosenthal-Kamarinea. Eutin: Typographie Holger Ivens, 1973; 5. *Romiosyne*. *Das Griechentum*. Übers. von G. Rebhan. Würzburg, 1974. Die DDR-Ausgaben sind: 1. *Poesiealbum Mikis Theodorakis*. Übers. von Bernd Jentzsch und Klaus-Dieter Sommer. Berlin: Neues Leben, 1967. 2. Jannis Ritsos: *Die Wurzeln der Welt*. *Gedichte*. Nachgedichtet von Bernd Jentzsch und Klaus-Dieter Sommer. Berlin: Volk und Welt, 1970 wie auch zwei Übersetzungen in der Zeitschrift *Sinn und Form* jeweils des langen Poems *Philoktet* in: *Sinn und Form*, *Beiträge zur Literatur*. 21. Jahr, 4. Heft, (1969), S. 916-937 und der Gedichte „Martha und das Land mit den glücklichen Schornsteinen“, „Erotische Leiter“ und „Der Frieden“ versehen mit einer sechsseitigen Einleitung von Bernd Jentzsch und Klaus-Dieter Sommer in *Sinn und Form*, *Beiträge zur Literatur*. 22. Jahr, 1-6. Heft, (1970), S. 25-38.

596. Vgl. hier: „[...] Translations are never produced in an airlock where they, and their originals, can be checked against the tertium comparationis in the purest possible lexical chamber, untainted by power, time or even the vagaries of culture.“ Lefevere und Bassnett, *Translation, History and Culture*, S. 7.

597. Wie lässt sich z.B. die Tatsache erklären, dass Gedichte aus dem Band *Πέτρινος Χρόνος* bzw. *Μακρονησιώτικα* (*Steinerne Zeit* bzw. *Makronisos-Gedichte*) einen übersetzerischen Zenit sowohl in der BRD als auch in der DDR in der Zeit um 1970 erreichten? Im gleichen Kontext stellt sich die Frage nach den Gründen der geringen Resonanz, die der Gedichtband *Steine, Wiederholungen, Gitter* in der DDR im Vergleich zur BRD erfuhr. Der Gedichtband *Πέτρες, Επαναλήψεις, Κιγκλίδωμα* (*Steine, Wiederholungen, Gitter*) erschien 1972 in Griechenland im Athener Verlag Kedros; die griechische Veröffentlichung erfolgte nach der Erstveröffentlichung des Bandes, 1971, auf Griechisch und Französisch. Vgl. Jannis Ritsos: *Πέτρες, Επαναλήψεις, Κιγκλίδωμα* (*Steine, Wiederholungen, Gitter*). Athen: Kedros, 1972. Ritsos: *Pierres - Répétitions - Barreaux*. Übers. von Chrysa Prokopaki und Antoine Vitez. Paris: Gallimard, 1971.

die Translation in den Kontext einer politisch-ideologischen Perspektive gerückt wurde. Stellte sich beispielsweise Ritsos' übersetzte Lyrik in den Dienst des im deutschsprachigen Raum geführten anti-diktatorischen Kampfes? Konnten Spuren der in der BRD und in der DDR befolgten Erinnerungspolitik am Ritsos-Bild abgelesen werden? Nicht zuletzt steht im Epizentrum die Übersetzung von Gedichten, wie z.B. *Epitaph*, *Romiosini* oder *Makronisos-Gedichte*, die durch markant voneinander abweichende Wiedergaben auf große Resonanz sowohl in der BRD als auch in der DDR stießen.

Mit dem Ziel die Ritsos-Rezeption möglichst anschaulich darzustellen, wird diese in vier Phasen eingeteilt bzw. eingeordnet. Die erste inkludierte die Jahre 1951-1966, als die Bekanntschaft mit dem Werk des neugriechischen Dichters nur einen sporadischen Charakter aufwies.⁵⁹⁸ Die zweite Phase erstreckte sich über die Jahre der griechischen Militärdiktatur (1967-1974), welche die Auslösung einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Ritsos-Werk signalisierten; dabei vermischten sich die Aufgaben von Literatur und Politik. Man kann mit Bestimmtheit sagen, dass diese zweite Phase die nachfolgende Ritsos-Rezeption vor allem in der BRD bestimmte. In der dritten Phase (1975-1990) beschriftet die Rezeption des Dichters in der BRD und in der DDR sehr unterschiedliche Wege, und es wurden sehr voneinander abweichende Akzente auf das Ritsos-Bild gesetzt. Die vierte Phase, die von 1991 bis in unsere Zeit hinein reicht, markiert, wie es zu zeigen ist, eine erneute Zäsur, als eine „andere Stimme“ des Dichters aufgespürt wurde und zu Tage trat, und zwar die innere, tiefere und einer Beichte ähnelnde Stimme.⁵⁹⁹

3.1 Die erste Rezeptionsphase (1951-1966)

1951 nahm, wie bereits bemerkt, Ritsos' Rezeption ihren Anfang durch Veröffentlichung eines Auszuges aus dem „Brief an Joliot-Curie“ im dritten Heft der kulturpolitischen DDR-Monatsschrift *Aufbau*.⁶⁰⁰ Der Übersetzer Stephan Hermlin (1915-1997), einer der

598. Vgl. Johann Jakob Meyer: „Ein Verbannter Lyriker Griechenlands.“ In: *Weltwoche* (18.08.1967), ohne Seitenangabe. Meyer beklagte in diesem Artikel die Tatsache, dass Ritsos Ende der 60er-Jahre im deutschsprachigen Raum, im Gegensatz etwa zu Frankreich, noch kein Begriff war. Ritsos' mangelnde Rezeption ist, in Anlehnung an Meyer, auf die für die Literaturrezeption verantwortlichen Kreise in Deutschland zurückzuführen, die im Regelfall „einseitig oder lückenhaft orientiert sind.“

599. *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου (Jannis Ritsos Anthologie)*. Hg. von Chrysa Prokopaki. Auflage 3. Athen: Kedros, 2001, S. 24.

600. In demselben Heft der kulturpolitischen Zeitschrift *Aufbau* wurden dem Gedicht „Brief an den kranken Dichter“ von Menelaos Loudemis und zwei Briefen aus Griechenland, übertragen von Melpo Axioti und Stephan Hermlin, Raum zugebilligt. Ich bedanke mich nochmal bei Herrn Prof. Werner und Frau Dr. Malina für diesen Hinweis.

schriftstellerischen „Goldkörner“ der DDR, übertrug das Poem aus der im gleichen Jahr (1951) abgefertigten, französischen Fassung von Melpo Axioti.⁶⁰¹

Es ist in diesem Zusammenhang wichtig zu erwähnen, dass sich der „Brief an Joliot-Curie“ als erstes Ritsos-Werk darstellte, das in einer fremdsprachigen Übersetzung (zunächst auf Französisch) vorlag. Mit der Übersetzung dieses Gedichtes wurde im Übrigen das Phänomen des *Samisdat* für Ritsos' Werke im deutschsprachigen Raum eingeleitet bzw. die Verbreitung eines Werks ins Ausland, das im eigenen Land aus politischen Gründen Publikationsverbot erhalten hatte.⁶⁰²

Ritsos war es verboten, seine Werke im eigenen Land während der politischen Verfolgung der Linken nach Ende des Bürgerkriegs (1949) wie auch in den ersten Jahren der Junta (1967-1971) zu veröffentlichen. Viele Gedichte, die in Griechenland nicht zirkulieren konnten, wie z.B. die Sammlungen *Makronisos-Gedichte* und *Die Architektur der Bäume*, erschienen zuerst bei dem literarischen und politischen Verlag (πολιτικές και λογοτεχνικές εκδόσεις) Bukarests in griechischer Sprache oder in fremdsprachigen Übersetzungen. Die fremdsprachige bzw. deutschsprachige Rezeption erfüllte folglich auch die Funktion, dem Dichter einen Ausweg aus der Zensur im eigenen Land zu bieten.

Ritsos trat 1957 zum zweiten Mal auf Deutschlands literarische Bühne mit der Übersetzung (aus dem Französischen von Recha Rotschild) der *Mondscheinsonate* in der Zeitschrift *Sinn und Form*.⁶⁰³ Hierin findet sich nicht nur das Gedicht, sondern auch der Lobgesang von Louis Aragon auf den griechischen Dichter, womit die französische Übersetzung in *Les Lettres*

601. Ritsos zufolge wurde der „Brief an Joliot-Curie“ auf der Straflagerinsel Ai-Stratis verfasst, wo sich der Dichter im November 1950 als politischer Gefangener befand; das Gedicht lässt sich als Reaktion auf die erhaltene Nachricht lesen, dass Ritsos auf die erste Friedenskonferenz eingeladen sei, die in Ost-Berlin zwischen 21-26. Februar 1951 unter Vorsitz von Joliot-Curie stattfinden sollte. Das Manuskript dieses Poems wurde heimlich von Ai-Stratis nach Bukarest geleitet, wo die Entscheidung getroffen wurde, Auszüge daraus in Form einer Broschüre an die Teilnehmer der Friedenskonferenz, außerhalb des Handels, zu verteilen. Makrynika, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου* (*Bibliografie von Jannis Ritsos*), S. 337.

602. Vgl. Jannis Ritsos: *Μακρονησιώτικα* (*Makronisos-Gedichte*). Bukarest: Politikes kai logotechnikes ekdoseis, 1957 (in einer Auflagehöhe von 1500 Exemplaren) und Jannis Ritsos: *Η Αρχιτεκτονική των Δέντρων* (*Die Architektur der Bäume*). Bukarest: Politikes kai logotechnikes ekdoseis, 1958. Eine Auswahl aus den *Makronisos-Gedichten* wurde 1968 in der BRD und 1970 in der DDR getroffen, während diese 1975 in Griechenland im fünften Band des Gesamtwerks ungehindert zirkulieren konnten. Vgl. Ritsos, *Gedichte* (1968), Ritsos, *Die Wurzeln der Welt* und Jannis Ritsos: *Ποιήματα. Τα Επικαιρικά. 1945- 1969* (*Gedichte. Zeitgedichte. 1945-1969*). Athen: Kedros, 1975. Siehe auch Fußnote 628.

603. Mit dem Poem *Mondscheinsonate* fand Ritsos internationales Gehör, und sein Ansehen schnellte sowohl in Griechenland als auch im Ausland in die Höhe. (Vgl. dazu: Pierrat, *Η μακρινή Πορεία ενός Ποιητή* (*Der lange Weg eines Dichters*, S. 68). Für die *Mondscheinsonate*, 1956 in Griechenland veröffentlicht, erhielt Ritsos zudem den halben griechischen Staatspreis für Dichtung.

Françaises (1957) bzw. die Vorlage für Rotschild ursprünglich versehen wurde.⁶⁰⁴ Aragons Text, worin der französische Dichter Ritsos in eine Sphäre der Verehrung absonderte, diente also als Einleitung zur allerersten Präsentation von Ritsos in *Sinn und Form*; dies ist neben der Übersetzung aus dem Französischen ein Beleg dafür, dass sich die deutschsprachige Rezeption in ihrer Anfangsphase sehr stark an der französischen orientierte.⁶⁰⁵

Aragon ging in seinem Text auf die Interpretation der *Mondscheinsonate* ein, und stellte infrage, ob die vom Übersetzer (Alekos Katazas) vorgeschlagene Deutung unumstritten akzeptiert werden könne;⁶⁰⁶ dieser Auslegung zufolge sei das Poem als Ausdruck „der tragischen Sackgasse“ zu lesen, in die „der Individualismus“ und die ganze „bürgerliche Kultur“ geraten seien.⁶⁰⁷ Für eine Legitimation dieser Deutung sprechen vor allem die Worte des jungen Mannes am Ende des Poems, als er das Haus der älteren Dame verließ: „Der Verfall einer Epoche“.⁶⁰⁸ Eine ideologisch fundierte Deutung wird ferner aus folgenden Versen hergeleitet, in denen die in Passivität ihrer Klasse und ihrer Vergangenheit gefangene Frau den Wunsch über die Lippen brachte „aus diesem geborstenen Haus weg zu müssen, um etwas von der Stadt zu sehen.“⁶⁰⁹ Diese Stadt wird zudem in sozialistischen Konturen, als Stadt der Lohnarbeit mit schwieligen Händen und großem Schritt, die beim Namen des Brots und ihrer Faust schwört, abgezeichnet.⁶¹⁰ Aus diesen Versen wird die Intention der Frau herausgelesen, Mitglied einer neuen, sozialen Wirklichkeit zu werden, obwohl Zweifel im Poem daran bestehen, ob sich die Frau letztendlich an den Schritt zur Stadt heranwagt.⁶¹¹ Dagegen spricht,

604. Der Text von Aragon wurde am 28. Februar 1957 in *Les Lettres Françaises* (660) herausgegeben. Er begleitete die französische Übersetzung der *Mondscheinsonate* von Alekos Katazas, die in demselben Heft erschien. Für die Zwecke dieses Kapitels wurde die griechische Übersetzung des Aragon-Textes berücksichtigt in: Louis Aragon: „Να χαιρετίσουμε τον Ρίτσο“ („Lassen wir uns, Ritsos begrüßen“). Übers. von Kostas Kouloufakos. In: *Ο Απαγκών για τον Ρίτσο (Aragon über Ritsos)*. Hg. von Aik. Makrynika. Athen: Kedros, 1983, S. 9-16. Der französische Text erschien erstmals im März 1957 auf Griechisch und zwar in der Zeitschrift *Επιθεώρηση Τέχνης*, 27, in der Übersetzung von Kostas Kouloufakos unter dem Pseudonym Kostas Petrou. Mehr dazu in: Aragon, „Να χαιρετίσουμε τον Ρίτσο“ („Lassen wir uns, Ritsos begrüßen“), ohne Seitenangabe.

605. Die Übersetzung des Poems *Το Παράθυρο* bzw. *Das Fenster* in *Sinn und Form* (Jannis Ritsos: „Das Fenster“ In: *Sinn und Form, Beiträge zur Literatur*. 1-3 Heft, (1960), S. 224-234) von Rolf Schneider verfolgte auch die französische Fassung von Michel Adrianos in *Les Lettres Françaises*, 806, (1960). Vgl. *Sinn und Form, Beiträge zur Literatur*. 1-3 Heft, (1960), S. 330.

606. Vgl.: „Wollte Ritsos die Sackgasse des Individualismus und der bürgerlichen Kultur zeigen, oder wollte er das nicht? Ich weiß nichts darüber.“ Louis Aragon: „Yannis Ritsos Mondscheinsonate.“ Übertragen von Hilda Westphal. In: *Sinn und Form, Beiträge zur Literatur*. 4-6 Heft, (1957), S. 714-716, hier S. 714.

607. Aragon: „Yannis Ritsos Mondscheinsonate“, S. 714.

608. Ritsos, „Mondscheinsonate“ (*Sinn und Form*), S. 725. Vgl. auch Aragon, „Yannis Ritsos Mondscheinsonate“, S. 715.

609. Vgl. Ritsos, „Mondscheinsonate“ (*Sinn und Form*), S. 725.

610. Vgl. Ritsos, „Mondscheinsonate“ (*Sinn und Form*), S. 725.

611. Vgl. Sofia Bardani-Simantiri: *Δοκιμές στην Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου (Annäherungsversuche an die Vierte Dimension von Jannis Ritsos)*. Athen: Ekdoseis Grigori, 2004, besonders S. 24.

bemerkte Aragon, der mit ungleichem Erfolg begleitete Versuch vieler „durch politische Leidenschaft ausgezeichneten Menschen das, was sie bewundern, und das, was sie denken, tief miteinander zu verbinden.“⁶¹²

Aragon ging über diese ideologisch-politische Auslegung hinweg, um sich auf eine persönliche Lektüre der *Mondscheinsonate* einzulassen;⁶¹³ bei einer solchen Lektüre sah sich der französische Dichter der seismografischen Funktion der Dinge ausgesetzt, die im Poem erscheinen, wie z.B. die Funktion des durchgesessenen Sessels, der Schuhe mit den schief getretenen Absätzen, der an der Küchenwand aufgehängten Kannen, die dem Leser ein „Gefühl des Schauderns“ vermitteln und wie Aragon anmerkte, die Rolle von Gespenstern spielen, wobei „der griechische Hamlet nicht mehr mit den toten Königen konfrontiert wird, der neue Ödipus nicht mit der Sphinx, sondern mit den heuchlerisch vertrauten Dingen [...]“.⁶¹⁴

612. Aragon, „Yannis Ritsos Mondscheinsonate“, S. 714. Ritsos wies selbst auf die Tendenz der Leser und Kritiker hin, in Werken anderer „nicht mehr als das, was wir bereits wussten“ zu entdecken. Manchmal sogar, führte Ritsos weiter aus, „borgen oder unterstellen wir ihnen unser Wissen.“ Vgl. Jannis Ritsos: „Die Dichtung Ehrenburgs.“ In: *Jannis Ritsos. Steine Knochen Wurzeln. Essays und Interviews*. Übers. und Hg. von Asteris Kutulas. Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1989, S. 30-54, hier S. 53.

613. Vgl. „möchte ich einfach die Sonate auf den Plattenspieler legen, jene Stille um euch her schaffen, in der gleich das Lied zu ertönen, jenes Mondlicht sich auszubreiten beginnt [...]“ (Aragon, „Yannis Ritsos Mondscheinsonate“, S. 714). Diese ideologisch fundierte Deutung prägte sich jedoch in die Rezeption des Poems ein. Vgl. etwa: Vangelis Kassos: *Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου. Μια Ανάγνωση (Die Vierte Dimension von Jannis Ritsos. Eine Lektüre)*. Athen: Kastaniotis, 2000, S. 24-25. Kassos sah in der Begegnung der älteren schwarz gekleideten Frau mit dem jungen Mann eine Konfrontation zweier gegensätzlicher Weltanschauungen und zwar einer marxistischen versus einer idealistisch-religiösen, verkörpert jeweils durch den jungen Mann und die ältere Dame. Mit Chrysa Prokopaki ließ sich dem Poem eine neue Deutung abgewinnen. (Chrysa Prokopaki: „Η Αλεπού, ο Πελαργός και ο Μυθοπλάστης. Ακόμα μια Πρόταση για τη Σονάτα του Σελινόφωτος“ („Der Fuchs, der Storch und der Fabeldichter. Noch eine Auslegung für die *Mondscheinsonate*.“). In: *Nea Estia*, 1547 (1991), S. 146-156, hier vor allem S. 151, 152, 156). Prokopaki zog mit einer innovativen Auslegung der *Mondscheinsonate* zu Felde. Dieser Interpretation zufolge gibt der Dichter anhand dieses Poems einen tiefen Einblick in seine Dichtkunst, wobei die Frau im Poem *Mondscheinsonate* als Maske für ihn agiert. Auf den ersten Blick nahm eine ältere Dame einem viel jüngeren Mann eine Beichte ab; bei näherer Lektüre legte der Dichter selbst ein tiefst persönliches Geständnis ab. Angenommen, dass der Beichte der Frau die Funktion einer Selbstenthüllung zukommt, wird der Leser in die Lage des jungen Mannes versetzt. Die „Korallen und Perlen und Saphire“, welche die Frau verschenkt, ohne zu wissen, dass man (der junge Mann und / oder der Leser) diese empfangen kann, stehen als Symbol für die unzustellbaren Gaben der Dichtung. Vgl. die Verse im Poem: „Korallen und Perlen und Saphire, / nur kann ich sie nicht verschenken – doch, ich verschenke sie – / nur weiß ich nicht, ob man sie empfangen kann – aber auf jeden Fall verschenke ich sie.“ (Ritsos, „Mondscheinsonate“ (Sinn und Form), S. 723). Vgl. auch die von Peter Bien vorgeschlagene Auslegung der *Mondscheinsonate*. Bien las aus dem Poem „mankind’s yearning to be delivered from decay and to participate in incorruptibility“ heraus; Bien analysierte ferner die *Mondscheinsonate* in Hinsicht auf ritualhafte Elemente, wie z.B. Wiederholungen (der Monolog der Frau wurde vom ersten Akt der Sonate von Beethoven begleitet) und liturgische Schemata (wie etwa die Rolle des Mondscheins), um zum Schluss zu gelangen, dass es sich im Poem errahnen lässt, dass Verfall, Verlust und Abnutzung mittels Dichtung besiegt oder zumindest abgemildert werden können. (Bien, *Jannis Ritsos. Collected Studies & Translations*, S. 93).

614. Aragon, „Yannis Ritsos Mondscheinsonate“, S. 715. Über die Rolle der Dinge in Ritsos-Dichtung siehe u.a. das Nachwort von Bernd Jentzsch und Klaus-Dieter Sommer in: Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, besonders die S. 128.

Dies Haus ist verwunschen, es widert mich an – / will sagen, es ist zu laut, seine Nägel halten nicht mehr, / die Bilder fallen, als ob sie ins Leere stürzten, / der Bewurf zerbröckelt geräuschlos / wie [...] der abgenutzte Handschuh des Schweigens, der von seinen Knien rutscht, / oder wie ein Mondstreifen, der auf den alten aufgeschlitzten Sessel fällt [...] / Ich ersticke in diesem Haus. Vor allem die Küche / ist wie der Meeresgrund. Die an der Wand hängenden Kannen / glänzen wie große runde Augen unwahrscheinlicher Fische, / die Teller bewegen sich langsam wie Medusen, / Algen und Muscheln klammern sich an meine Haare – ich kann sie nicht mehr herausreißen [...].⁶¹⁵

Des Weiteren modellierte Aragon Ritsos in eine mythische, dichterische Figur, bei der „mehr als bei Shakespeare oder Äschylos, es so einen seltsamen Hauch gibt“,⁶¹⁶ und statuierte an ihm ein dichterisches Exempel: Ritsos gehörte genauso wie Lautréamont den Dichtern an, die das Recht haben, „nachts bei Mondschein zu lachen mit jenem schallenden Lachen, das sich ebensowenig unterdrücken läßt wie das Leben.“⁶¹⁷

Der Text von Aragon, der Ende der 50er-Jahre eine bedeutende Dichterfigur war, trug sicherlich dazu bei, dass der damals unbekannte griechische Dichter seinen Weg zum deutschen Publikum leichter fand. Dennoch blieb dem deutschen Leser eine Stelle aus dem französischen Text vorenthalten. An dieser Textstelle thematisierte Aragon die Verankerung von Werkinterpretationen an das intendierte Publikum und warf die Frage auf, inwiefern das Bemühen des Übersetzers in der ideologisch-politischen Auslegung der *Mondscheinsonate* mitschwinge, das Poem mit Aragons Wesen zu versöhnen bzw. das Poem in Aragons sozialistische Orientierung einzupassen.⁶¹⁸ Aragon ging ferner auf die Schwierigkeiten ein, die er überwinden musste, damit die *Mondscheinsonate* in der Zeitschrift *Les Lettres Françaises* veröffentlicht werden konnte. Er beschrieb in seinem Text die Reaktionen seiner Genossen, als er das Poem ohne den besagten Kommentar des Übersetzers (A. Katazas) vorlas.⁶¹⁹ Das Poem stieß, ohne die interpretatorische ideologische Stütze, die Aragons Genossen wahrscheinlich gebraucht hätten, um Anrecht auf die Bewunderung des Poems erheben zu können, auf Verwirrung und Erschütterung.⁶²⁰ Die Lektüre befremdete sie, und sie konnten sich infolgedessen ihrer gemischten Gefühle nicht erwehren. Die Reaktion auf das Gedicht fiel so negativ aus, dass die Meinung vertreten wurde, dieses sei zu dunkel und schwierig für den Leserkreis der *Les Lettres Françaises* und darüber hinaus für eine Veröffentlichung

615. Ritsos, „Die Mondscheinsonate“ (Sinn und Form), S. 718 und 723.

616. Aragon, „Yannis Ritsos Mondscheinsonate“, S. 716.

617. Aragon, „Yannis Ritsos Mondscheinsonate“, S. 716.

618. Aragon, „Να χαϊρεύσουμε τον Ρίτσο“ („Lassen wir uns, Ritsos begrüßen“), S. 11.

619. Ibid.

620. Ibid.

ungeeignet.⁶²¹ Aragon trat gegen diese zögernde, fast ablehnende Kritik mit dem Argument an, dass ein Lesepublikum nicht dazu geschaffen ist, nur eine bestimmte Art Gedichte zu lesen.⁶²²

An dieser in der deutschen Übersetzung nicht-inkludierten Stelle kam es auf sehr feine Art darauf an, die Produktion und Rezeption der Literatur aus den Fesseln des Sozialistischen Realismus zu befreien.⁶²³ Aragon stellte sich indes mit seinen Argumenten gegen die in der Zielkultur herrschende Poetik, anstatt diese zu verstärken.⁶²⁴ Mit anderen Worten nahm Aragon die Perspektive ein, dass die Akzeptanz eines literarischen Werks nicht einzig und allein auf die Richtlinien des Sozialistischen Realismus wie etwa auf Verständlichkeit und den sozialistischen Inhalt zugeschnitten oder reduziert werden solle.⁶²⁵

Es wundert daher nicht, dass diese Stelle aus dem Text von Aragon in der DDR, wo Literatur strengen Kontrollmechanismen unterlag, quasi zensiert wurde.⁶²⁶ Ganz im Gegenteil lässt sich mit ziemlicher Sicherheit sagen, dass die zwar vorsichtig aber deutlich ausgedrückte Kritik des französischen Dichters an dem sogenannten „Monosemiegebot“ in voller Absicht zum

621. Ibid.

622. Ibid.

623. Der Sozialistische Realismus trat Anfang der 30er-Jahre in der sowjetischen Literatur zutage und wurde 1934 zur „Hauptmethode“ erklärt. Bildete der Sozialistische Realismus sowjetischer Prägung in der Zwischenkriegszeit nur „eine von mehreren Strömungen“ und fand er „von den linken Literaturbewegungen in den einzelnen Ländern“ ein durchaus unterschiedliches Echo, wurde er 1948/1949 im Zuge des sozialistischen Aufbaues als „verbindliches Muster“ bzw. als „verbindliche ästhetische Doktrin und als Instrument zur Steuerung des literarischen Lebens“ in die gesamte sozialistische Welt eingeführt und durchgesetzt. (Alfrun Kliems u.a.: „Vorwort: Zwischen Ablehnung und Nachahmung. Der Sozialistische Realismus und sein Einfluss auf die Lyrik Ost-Mittel-Europas in den Nachkriegsjahrzehnten.“ In: *Sozialistischer Realismus. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa II*. Hg. von Alfrun Kliems u.a. Berlin: Frank und Timme, 2006, S. 9-21, hier S. 12. Siehe auch den Eintrag über den Sozialistischen Realismus in: *BL-Lexikon Literaturen Ost- und Südosteuropas. Ein Sachwörterbuch*. Hg. von Ludwig Richter und Heinrich Olschowsky. Leipzig: Bibliogr. Institut, 1990, S. 318-325, hier S. 321). Insbesondere galt in der DDR der 50er- und 60er-Jahre der Sozialistische Realismus als „künstlerische [...] zeitlose, erkenntnistheoretische Methode der Widerspiegelung der Wirklichkeit im Kunstwerk [...]“. Von der Literatur wurde zudem eine „öffentliche Wirkung“ erwartet, indem sie auf den Leser pädagogisch-didaktisch einwirkte und diesen „für ein neues [...] Zusammenleben im sozialistischen Staat“ erzog. Von daher wurden Parteilichkeit, Genauigkeit und Volksverbundenheit bzw. Verständlichkeit als Richtlinien des Sozialistischen Realismus festgelegt. Mehr dazu in: Gerrit-Jan Berendse: „Subversiver Realismus in der DDR.“ In: *Sozialistischer Realismus. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa II*, S. 39-61, hier S. 42-43.

624. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass Aragon seit Anfang der 60er-Jahre auf die Zeitschrift *Les Lettres Françaises* eine anti-stalinistische Zielsetzung übertrug und Werke Dissidenten, wie etwa von Solschenizyn oder von Kundera, herausgab.

625. Mit besonderer Verve wurde die Verständlichkeit der Literatur verfochten, denn diese hätte verständlich sein müssen, um ihre sozial-pädagogische Zielsetzung erfüllen zu können. Kliems, „Vorwort: Zwischen Ablehnung und Nachahmung“, S. 11.

626. Es ist z.B. bekannt, dass die „Druckgenehmigung durch die Hauptverwaltung Verlage (HV) beim Ministerium der Kultur [...] die Voraussetzung [...]“ in der DDR war, „damit ein Buch offiziell erscheinen konnte.“ Zitiert nach Manfred Jähnichen: „Erfahrungen mit der Zensur bei der Herausgabe von Anthologien aus slawischen Literaturen in der DDR.“ In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Birgit Bödeker und Helga Eßmann. Berlin: Erich Schmidt, 1997, S. 353-361, hier S. 353 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung Bd. 13). Im gleichen Band vgl. auch den Beitrag von Paul Kárpáti: „Dokumentarisches zur Edition ungarischer Lyrik in der DDR (1968-1982)“, S. 335-343.

Schweigen gebracht wurde.⁶²⁷ Im ersten im deutschsprachigen Raum abgezeichneten Ritsos-Bild wurde die Orientierung an Frankreich bzw. an der französischen Rezeption deutlich herausgestellt. Ritsos kam zwar im französischen Gewande zutage, aber seine Wahrnehmung wurde im Lichte der offiziellen Poetik der Zielkultur (DDR) ausgerichtet. Auf diese Weise fielen Aragons Gedanken, die dem Geist des Sozialistischen Realismus nicht entsprachen, der Zensur zum Opfer.

3.2 Griechische Militärdiktatur (1967-1974) und Auseinandersetzung mit Ritsos-Dichtung

Das Jahr 1967 markierte einen Einschnitt in der deutschsprachigen Ritsos-Rezeption; unter dem Widerhall der politischen Ereignisse in Griechenland (Errichtung einer Militärdiktatur) erschienen Auswahlbände aus dem Ritsos-Werk derart intensiv wie nie zuvor im deutschsprachigen Raum. Indes erklärte die Militärdiktatur das literarische Werk des Dichters in Griechenland als verboten, und schickte ihn zusammen mit vielen anderen Demokraten und Sozialisten zwei Jahre lang in die Verbannung auf Straflagerinseln. Es lag folglich den Übersetzern bzw. den Herausgebern an einem viel breiteren Ansatz, als allein und nur einen fremdsprachigen Dichter dem deutschsprachigen Publikum zugänglich zu machen.

Die literarische Übersetzung mischte in der Politik mit; die Übertragungen aus dem Werk von Ritsos, der stellvertretend für das schweren Repressalien ausgesetzte griechische Volk dargestellt wurde, trafen auf Widerstand und Protest gegen die politischen Missstände in Griechenland. Der politische Protest fand Eingang in die übersetzte Literatur und setzte sich zum Ziel, den Fokus der deutschsprachigen Öffentlichkeit auf Griechenland zu richten. Dabei standen diejenigen Werke von Ritsos im Schwerpunkt der Übersetzungstätigkeit, in die politische Ideen eingebracht wurden und solche, deren Entstehung historische Ereignisse zugrunde lagen (*Epitaph*) oder jene, die die Verbannungserfahrung zum Thema der Dichtung machten wie z.B. die *Makronisos-Gedichte*.⁶²⁸ Damit kristallisierte sich eine Vermittlungsarbeit

627. Das Monosemiegebot diktierte, dass Literatur auf Parteilichkeit, Verständlichkeit und Genauigkeit hin überprüft werden musste. Mehr dazu in: Berendse, „Subversiver Realismus in der DDR“, S. 45.

628. Die Sammlung *Μακρονησιώτικα* (*Makronisos-Gedichte*), später in *Πέτρινος Χρόνος* bzw. *Steinerne Zeit* umbenannt, entstand 1949 auf der KZ-Insel Makronisos. Der von Ritsos ursprünglich ausgewählte Titel war zwar *Steinerne Zeit*; aber das Titelblatt des Manuskriptes war bei Versendung von Griechenland nach Rumänien abhanden gekommen. Deswegen entschied sich der Verlag in Bukarest für den Titel *Μακρονησιώτικα* (*Makronisos-Gedichte*). Die Sammlung konnte in Griechenland erst 1974, nach dem Sturz der Junta, unter dem Titel *Πέτρινος Χρόνος* (*Steinerne Zeit*) herausgegeben werden; ein Jahr später (1975) wurde sie in den Band *Επικαιρικά* (*Zeitgedichte*) eingeordnet und mitgedruckt. Die meisten Gedichte unterlagen vor der griechischen Erstveröffentlichung Bearbeitungen und Änderungen. Vgl. Fußnote 602.

heraus, die zum einen von einem Bedarf an Gedichten gesteuert wurde, die zum Widerstand gegen die Diktatur taugen mussten; zum anderen ging die Vermittlungsarbeit mit den Originalen sehr frei um und wurde vom politisch-ideologischen Standpunkt der Übersetzer so stark geprägt, dass Fassungen von denselben Poemen entstanden, die eklatant voneinander abwichen.⁶²⁹

In die Pflege der anti-diktatorischen Front sind zudem die zu jener Zeit (1967-1974) in der deutschsprachigen Presse veröffentlichten Artikel über Ritsos eingesprungen. Die Darstellung des Ritsos-Werks fusionierte mit dem politischen Protest und dem aktiven Widerstand gegen die griechische Junta; anhand der Artikel von Johann Jakob Meyer: „Ein verbannter Lyriker Griechenlands. Jannis Ritsos, ein Opfer der Diktatur“ und von Baldur Bockhoff „Griechische Freiheitslyrik“ lässt sich sehr genau erfassen, wie sich die literarische Übersetzung in den Dienst einer politischen Sache stellte.⁶³⁰

Meyer zog Bilanz aus Ritsos' Werk und nahm zugleich Griechenlands damalige politische Lage in den Blick. Die Deportation der politischen Häftlinge der Militärdiktatur „darunter ein guter Teil der geistigen Elite Griechenlands“ auf KZ-Inseln wie z.B. Gyaros, „wo früher Disteln und Ratten vegetierten“, ohne sich etwas „[...] zuschulden kommen zu lassen und ohne gerichtliches Verfahren,“ drängte durch den Artikel von Meyer sehr präzise an die deutsche Öffentlichkeit.⁶³¹ Der Dichtung von Ritsos wurde außerdem eine kognitive bzw. erkenntnismäßige Funktion beigemessen, indem sie tiefe Einblicke in die griechische Realität ermöglichte. Die Lyrik und zwar in diesem Fall die übersetzte Lyrik hielt ein Stück Zeitgeschichte für den Leser bereit und warnte ihn vor „Exportkaufleuten, eingeborenen Faschisten und anderen Funktionsberauschten oder Machthungrigen, die sich daran versuchten, uns vom Sinn und von den Freuden der Diktatur zu überzeugen,“ wie Baldur Bockhoff feststellte.⁶³² Bockhoff beendete seinen Artikel „Griechische Freiheitslyrik“ mit dem Aufruf zur Solidarität mit Menschen wie Jannis Ritsos, die einen Teil ihres Lebens in Konzentrationslagern verbringen mussten. Ritsos' Gedichte versetzten den Leser in die Lage

629. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass die Vermittlungsarbeit in der DDR (*Poesiealbum Mikis Theodorakis, Die Wurzeln der Welt*) zu dieser Zeit (1967-1974) im Wesentlichen auf interlineare Versionen zurückging, während die meisten Übersetzer in der BRD und in der Schweiz, wie z.B. Vagelis Tsakiridis und Argyris Sfountouris, direkt aus dem griechischen Original ins Deutsche übersetzten.

630. Johann Jakob Meyer: „Ein Verbannter Lyriker Griechenlands. Jannis Ritsos, ein Opfer der Diktatur.“ In: *Weltwoche* (18.08.1967), ohne Seitenangabe und Baldur Bockhoff: „Griechische Freiheitslyrik.“ In: *Süddeutsche Zeitung* (08.10.1969), ohne Seitenangabe.

631. Vgl. Meyer, „Ein Verbannter Lyriker Griechenlands. Jannis Ritsos, ein Opfer der Diktatur.“ Das Zitat wurde zwecks grammatikalischer Korrektheit leicht bearbeitet.

632. Bockhoff, „Griechische Freiheitslyrik“, ohne Seitenangabe.

des Dichters und ließen ihn mit Ritsos sympathisieren. Jede andere Haltung helfe nach Bockhoffs Verständnis „nur den Peinigern“ des Dichters.⁶³³

3.2.1 *Poesiealbum Mikis Theodorakis*: Literarische Übersetzung und Protest gegen die Junta

Die erste Publikation (in Buchform) aus dem Ritsos-Werk erschien 1967 im Verlag Neues Leben (DDR) unter dem Titel *Poesiealbum Mikis Theodorakis*.⁶³⁴ Es handelte sich um einen dünnen Auswahlband, der die von Mikis Theodorakis vertonten Teile aus *Romiosini* in der Nachdichtung von Bernd Jentzsch und Klaus-Dieter Sommer enthielt. Es waren zusätzlich sechs Lieder von Theodorakis sowie der von Paul Dessau in Musik gesetzte Armeebefehl Nr. 13 mit eingeschlossen.⁶³⁵ Das *Poesiealbum Mikis Theodorakis*, noch im gleichen Jahr (1967) der Machtergreifung der Junta herausgegeben, rief sehr explizit zum Aufbau einer gemeinsamen Front gegen die Diktatur auf.⁶³⁶

An Paul Dessaus Aussage: „Singt sein Lied! Und alle Sender sollen es tagein und tagaus in die Ohren derjenigen singen, die noch nicht wissen, daß nicht die Knechtschaft, sondern die Freiheit über alle Bestialitäten triumphieren wird“ ist deutlich zu erkennen, dass das *Poesiealbum Mikis Theodorakis* „ein Vertrauen in die Freiheit atmete“,⁶³⁷ zudem wurden das Singen und Übersetzen aus dem Werk von Ritsos und Theodorakis als scharfe Waffe gegen die Diktatur betrachtet. Ritsos-Übersetzung trat folglich im deutschsprachigen Raum als Akteur in den Protest gegen die griechische Junta auf; insofern verstand sich die Ausgabe *Poesiealbum*

633. Bockhoff, „Griechische Freiheitslyrik“, ohne Seitenangabe. Vgl. ebenfalls die Ansicht von Johann Jakob Meyer im bereits erwähnten Artikel (Meyer, „Ein Verbannter Lyriker Griechenlands. Jannis Ritsos, ein Opfer der Diktatur“), dass Ritsos zur Parabel für alle „Opfer der politischen Willkür, in welchem Lande und Lager sie sich auch immer befinden“ wurde. Die Berufung auf seinen Namen und die damit einhergehende Konzentration auf sein Leben und Werk lässt sich dadurch erklären, dass Menschen sich „eher durch konkrete Fälle aufrütteln lassen.“

634. Ritsos, *Poesiealbum Mikis Theodorakis*. Der Schriftsteller Bernd Jentzsch (geboren 1940) war von 1965 bis 1974 Lektor im Verlag Neues Leben und Gründer der besagten Lyrikreihe *Poesiealbum*. Jentzsch kehrte nach einer Dienstreise als freier Verlagsmitarbeiter in die Schweiz nicht in die DDR zurück; Jentzsch stand in der DDR auf Grund seines Protestes gegen die Ausbürgerung von Wolf Biermann sowie gegen den Ausschluss von Reiner Kunze aus dem DSV unter Strafandrohung. Mehr zum beruflichen Lebenslauf von Bernd Jentzsch in: *Wer war wer in der DDR? Ein biografisches Lexikon*. Hg. von Helmut Müller-Enbergs u.a. Berlin: Ch. Links Verlag, 2000, S. 394-395.

635. Der Armeebefehl Nr. 13 verbot die Wiedergabe und das Spielen der Musik von Theodorakis samt aller Lieder der kommunistischen Jugend. Der Armeebefehl, unterzeichnet am 1. Juni 1967 von General Odysseus Aggelis, ist auf der letzten Seite des Auswahlbandes *Poesiealbum Mikis Theodorakis* zu finden.

636. Die Ausgabe *Poesiealbum Mikis Theodorakis* ist mit zwei kurzen biografischen Notizen zu Theodorakis und Ritsos versehen, wobei deren Widerstandskampf gegen den Auslands- und Inlandsfaschismus und die zweimalige Vertreibung hervorgehoben wurden. Enthalten ist schließlich der legendäre Satz Louis Aragons, der auch in der ersten BRD-Ausgabe *Gedichte* (1968) erschien, dass Ritsos „einer der größten, der ganz eigenartigen Dichter unserer Zeit“ sei. (Siehe den Klappentext zum *Poesiealbum Mikis Theodorakis*).

637. Siehe den Klappentext zum *Poesiealbum Mikis Theodorakis*.

Mikis Theodorakis als Widerstands- bzw. Protestakt. Mit dem *Poesiealbum Mikis Theodorakis* wurde außerdem alles angelegt, was sich in den darauf folgenden Ausgaben, wie z.B. in *Gedichte* (BRD), *Die Wurzeln der Welt* (DDR) und *Zeugenaussagen* (Schweiz) entfaltete: die literarische Übersetzung und der politische Protest gingen Hand in Hand, was für die Wiedergabe der Poeme ins Deutsche nicht ohne Folgen blieb.

Bernd Jentzsch räumte in einer von ihm besorgten bibliophilen Ausgabe, die 2008 zirkulierte, offen ein, dass das *Poesiealbum Mikis Theodorakis* auf politischen Protest setzte, und zwar war es in die internationale Solidaritätsaktion für Mikis Theodorakis, der „nach dem Putsch vom 21. April 1967 erneut eingekerkert“ wurde, eingebunden.⁶³⁸ Die Übersetzung wurde in Zusammenarbeit mit Klaus-Dieter Sommer in vierzehn Tagen fertiggestellt, wobei der Auftrag zu „einer sangbaren Fassung“ in der Übersetzung festgeschrieben wurde.⁶³⁹ Das *Poesiealbum Mikis Theodorakis* erschien in der DDR in einer Auflagehöhe von 45.000 Exemplaren;⁶⁴⁰ *Romiosini* wurde indes am 16. Juni 1967 im Apollo-Saal der Deutschen Staatsoper Berlin uraufgeführt.⁶⁴¹ Interesse weckt zudem das weitere Schicksal, das dem Band *Poesiealbum Mikis Theodorakis* in der DDR zuteil wurde. Auf Grund eines Zeitungsinterviews, in dem Mikis Theodorakis eine kritische Haltung gegenüber der Sowjetunion bezog,⁶⁴² erhielt *Romiosini* mit dem Gesamtwerk von Theodorakis 1968 in der DDR Sende- und Aufführungsverbot.⁶⁴³ Infolge dieses Verbots, wie B. Jentzsch weiter ausführte, wurde die *Romiosini*-Tournée annulliert; des Weiteren verschwand das Sonderheft *Poesiealbum Mikis Theodorakis* vom DDR-Markt und der Name von Theodorakis wurde aus dem öffentlichen Diskurs der DDR getilgt.⁶⁴⁴

638. Es handelt sich um folgende Ausgabe: *Die Mondscheinsonate, Philoktet, Romiosini. Gedicht, Poem, Kantate*. Übertragen von Bernd Jentzsch. Euskirchen: Edition Gablenz, 2008. Die Ausgabe zirkulierte in 100 Exemplaren. Für die angeführte Stelle siehe Klappentext zum *Poesiealbum Mikis Theodorakis*. Die Solidaritätsaktion für den von den griechischen Obristen verhafteten, gefolterten und verbannten Mikis Theodorakis wurde von Dimitri Schostakowitsch, Leonard Bernstein, Arthur Miller und Harry Belafonte geführt. Theodorakis war es gelungen am 13. April 1970 mithilfe der Vermittlung des französischen Politikers und Journalisten Jean-Jacques Servan-Schreiber nach Paris ins Exil zu gehen. Ritsos, *Die Mondscheinsonate* (2008), S. 63.

639. Ritsos, *Die Mondscheinsonate* (2008), S. 62. Auf diese „sangbare Fassung“ ging zum Teil der ziemlich freie Umgang mit dem griechischen Original zurück. Siehe dazu Kapitel 3.5.2.

640. Erwähnenswert ist, dass das *Poesiealbum Mikis Theodorakis* mit 45.000 Exemplaren ein Rekordniveau im publizistischen Engagement der DDR für die neugriechische Poesie markierte. Ich bedanke mich an dieser Stelle bei Herrn Asteris Kutulas für diese Information.

641. Ritsos, *Die Mondscheinsonate* (2008), S. 62.

642. Ritsos, *Die Mondscheinsonate* (2008), S. 63.

643. Ritsos, *Die Mondscheinsonate* (2008), S. 63.

644. Die Ausgabe *Poesiealbum Mikis Theodorakis* wurde im Keller des Verlages Neues Leben eingelagert. Den Fakt, dass das *Poesiealbum* weder „eingestampft“ noch „mit Salzsäure übergossen“, sondern im Keller des Verlages lediglich eingelagert wurde, bezeichnete Jentzsch mit bitterer Ironie als Fortschritt. Vgl. Ritsos, *Die Mondscheinsonate* (2008), S. 64.

Die Rezeption des Bandes *Poesiealbum Mikis Theodorakis* führt gleich vor Augen, dass das übersetzerische Schicksal von Ritsos der politischen Tagesordnung der DDR angeglichen war. Als Folge hielt sich das literarische Interesse an Ritsos sowie die Sympathie für die Eingekerkerten der griechischen Junta politisch-ideologisch bedingt in Grenzen oder blieb komplett aus. Während die Lyrik von Ritsos und Griechenlands politische Lage immer mehr Aufmerksamkeit in der BRD sowie in der Schweiz zwischen 1967-1970 erhielten, verfiel die DDR-Rezeption bis zur Herausgabe des Auswahlbandes *Die Wurzeln der Welt* (1970) in beredetes Schweigen.

Die Aufnahme des Bandes *Poesiealbum Mikis Theodorakis* geht weit über einen im Werk vorhandenen Zensurmechanismus hinaus, auf die Verankerung der übersetzten Literatur in den ideologisch-politischen Wertvorstellungen des Ziellandes (DDR) – von ähnlichen Zensurtaktiken im Griechenland der Obristen ganz zu schweigen.

3.2.2 Literatur und Freiheit. Erste Ritsos-Übersetzungen in der BRD und in der Schweiz

In der ersten BRD-Ausgabe *Gedichte*, die 1968 erschien, zeigte sich ebenso deutlich der Widerhall der politischen Ereignisse in Griechenland.⁶⁴⁵ Aussagekräftig ist die vom Übersetzer Vagelis Tsakiridis und dem Klaus Wagenbach Verlag verfasste kurze Notiz, die der offiziellen politischen Linie der BRD vorwarf, die Fakten über die Behandlung der Gefangenen auf den Straflagerinseln absichtlich „vertuscht bzw. verschwiegen“ zu haben.⁶⁴⁶ Anders als die

645. Ritsos, *Gedichte* (1968). Lief die DDR-Bekannntschaft mit dem Ritsos-Werk zunächst auf dem Umweg über Frankreich, verdankte das erste Auftreten des Dichters in einem westdeutschen Verlag, dem Klaus Wagenbach Verlag, dem in der DDR lebenden Schriftsteller Stephan Hermlin. Es war Hermlin, der den Blick des Verlegers Klaus Wagenbach auf den Dichter Ritsos lenkte. Die ersten Zeilen von Ritsos, die Wagenbach zu lesen bekam, stammten aus dem Gedicht „In Erwartung der Sonne“: „Jeder Mensch hat einen Traum. Jeder Mensch / hat einen Himmel über seiner Wunde / und einen kleinen / gesetzwidrigen Frühlingzettelt / in seiner Tasche.“ Diese Verse sind auch in der Ausgabe *Gedichte* enthalten. (Siehe: Ritsos, *Gedichte* (1968), S. 11 und für das Original in: Jannis Ritsos: „Παραμονές Ηλίου“ („In Erwartung der Sonne“). In: *Ποιήματα Α' 1930-1960 (Gedichte. 1. 1930-1960)*. Auflage 5. Athen: Kedros, 1973, S. 451-457, hier S. 454). Vgl. Werner Hornung: „Die Macht der Vernunft. Gedichte von Jannis Ritsos aus dem Neugriechischen von Vagelis Tsakiridis, Wagenbach, Berlin.“ In: *Weltwoche* (11.07.1969), ohne Seitenangabe und Helmut Böttiger: „Jeder Mensch hat einen Traum. Der große griechische Lyriker Jannis Ritsos ist in Athen gestorben.“ In: *STZ*. Nr. 262 (13.11.1990), ohne Seitenangabe. Auch Böttiger bestätigte, dass der Verleger Klaus Wagenbach den Namen Ritsos erstmals in der DDR hörte. Es sei schließlich an dieser Stelle angemerkt, dass der Titel des Artikels von Werner Hornung: „Die Macht der Vernunft“ einem im Jahr 1968 verfassten Gedicht von Günter Kunert über Ritsos: „Jannis Ritsos nicht zu vergessen“ entnommen ist. Mehr zu diesem Gedicht von Kunert wie auch zur Auseinandersetzung der DDR-Literatur mit der Geschichte Griechenlands kann man in der Dissertation von Efstathia Kraidi lesen: *DDR-Literatur in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte Griechenlands*, S. 111-113.

646. Ritsos, *Gedichte* (1968), ohne Seitenangabe. Vagelis Tsakiridis (geboren 1936 in Athen) lebt seit 1960 als Bildhauer, Maler und Schriftsteller in Deutschland. Auf sein übersetzerisches Engagement ging, bereits vor der Ausgabe *Gedichte*, die Veröffentlichung jeweils zweier Kavafis' und Seferis' ebenso wie dreier Ritsos' Gedichte für die Zeitschrift *Akzente* zurück. Vgl. *Akzente. Zeitschrift für Literatur*. 15. Jahrgang, (1968), S. 99-103.

Bundestagsabgeordneten Huys, Toussaint, Stecker (CDU) und Ertl, Kubitz, Zoglmann (FDP), die nach einem Aufenthalt in Griechenland nahe legten, dass der Besuch der Straflagerinseln nicht nötig gewesen sei, da ausreichende Berichte über eine „zufriedenstellende Behandlung der Gefangenen vorlägen“, verwiesen Übersetzer und Verlag auf Berichte von Amnesty International, die mit großer Akribie von „angewandten Techniken der Folter gegenüber den mindestens 2800 Gefangenen“ sprachen.⁶⁴⁷ Die Bundestagsabgeordneten wurden aufgefordert, diese Berichte zu lesen sowie, nicht ohne einen Hauch von Ironie „bei ihrer nächsten vom griechischen Informationsministerium bezahlten Reise“ nach Griechenland, nach dem auf der Insel Leros inhaftierten Dichter Jannis Ritsos zu fragen, dem vom militärischen Regime die Freiheit zu schreiben vorenthalten wurde.⁶⁴⁸ Auf diese Weise nahm die Ausgabe *Gedichte* sowohl die Verbannung von Ritsos als auch das gegen ihn verhängte Schreibverbot ins Visier und prangerte beide heftig an.

Anhand der bisherigen Darlegung sollte klargestellt werden, dass diese erste BRD-Ausgabe (*Gedichte*) mit dem Ziel an die Öffentlichkeit trat, der offiziellen politischen Linie der BRD entgegenzuwirken; diese duldete stillschweigend das Regime in Griechenland und verharmloste das Schicksal der Deportierten, da man, laut Erik Blumenfeld, einem CDU-Politiker, den Deportierten „jederzeit die Freiheit gibt, von der Haftinsel fortzugehen, wenn sie eine Erklärung unterschreiben, daß sie keine anti-revolutionäre Haltung einnehmen würden gegen die jetzige Regierung [...]“.⁶⁴⁹ Die *Gedichte*-Auswahl aus dem Ritsos-Werk, die in der Ausgabe *Gedichte* getroffen wurde, rief an diesem Punkt Widerspruch hervor: „Wir reden nicht. / Gestern hat ein Kamerad seine Zunge geschluckt / um nichts zu verraten, / ein anderer

Tsakiridis schreibt Lyrik und Prosa auf Deutsch und hat sich der deutschen Beat- und Pop-Generation zugerechnet. Im Februar 1968 wurde dem Griechen Tsakiridis Asyl in der BRD gewährt, nachdem dieser ein paar Jahre illegal in Westberlin gelebt hatte. Sein Fall erregte in der deutschsprachigen Presse Aufmerksamkeit. Vgl. <http://www.zeit.de/1967/32/unfreundlicher-akt> und <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45702170.html>.

647. Ritsos, *Gedichte* (1968), ohne Seitenangabe. In derselben Notiz nahmen Übersetzer und Verlag Bezug darauf, wie dieser erste BRD-Auswahlband vermutlich vom damaligen griechischen Außenminister Pipinelis rezipiert würde: „Der Außenminister der griechischen Putschisten, Pipinelis, wird diese erste deutsche Ausgabe eines der großen Lyriker seines Landes wahrscheinlich auch für einen Mißbrauch des freiheitlich-demokratischen Bodens der Bundesrepublik für eine nicht objektive Berichterstattung über die Situation in Griechenland halten [...]“ (Ritsos, *Gedichte* (1968), ohne Seitenangabe).

648. Vgl. „Bis heute hat Ritsos nicht einmal die Erlaubnis zu schreiben.“ (Ritsos, *Gedichte* (1968), ohne Seitenangabe).

649. Zitiert nach: Joachim Seyppel: *Hellas. Geburt einer Tyrannis. Impressionen Analysen Dokumente*. Berlin: Blanvalet, 1968, S. 79. Vgl. auch die im 8. Band der Zeitschrift *Propyläa* (April 1970) erhaltene Aussage des Bundestagsabgeordneten Stecker nach einer Griechenlandreise auf Einladung der Diktatur-Regierung zum *Spiegel*. Nr. 33 (1968): „Wir brauchen ein stabiles Griechenland, das sich dem Westen zugehörig fühlt und sich das deutsche Anliegen der Wiedervereinigung zu eigen macht. Das tut die Athener Regierung. Und jede Regierung, die das tut, habe ich zunächst einmal mit Wohlwollen zu betrachten.“ (*Propyläa*, 8, 1970, S. 54).

amputierte seine Hand, / um nicht zu unterschreiben, / gestern führten sie noch 14 / vor das Militärgericht.“⁶⁵⁰

Die Poeme, die für die Ausgabe *Gedichte* übersetzt wurden, haben größtenteils das Leben in der Verbannung zum Thema, und wiesen somit die oben zitierten Standpunkte der offiziellen BRD-Politik als Lüge zurück.⁶⁵¹ Einen bedeutenden Teil dieses ersten BRD-Auswahlbandes wie auch der Ausgabe *Die Wurzeln der Welt* (1970), die bis zu diesem Zeitpunkt auf die größte Auswahl aus dem Ritsos-Werk in der DDR gründete, machten die *Makronisos-Gedichte* aus. Sieben von insgesamt einundzwanzig Gedichten, die in dem Auswahlband *Gedichte* enthalten sind, gingen auf die Sammlung *Makronisos-Gedichte* zurück. Dabei war diese Sammlung (*Makronisos-Gedichte*) für den anti-diktatorischen Kampf geeignet, da sie erstens eine poetische Berichterstattung über das Leben der Gefangenen in der Verbannung bot und zweitens von einem unerschütterlichen politischen Glauben und mit einem zuversichtlichen Blick in die Zukunft durchzogen war.⁶⁵²

Die hier getroffene Auswahl (*Gedichte*) behielt weitgehend den Fokus auf frühere Gedichte von Ritsos bei, die jedoch bis 1968 für das deutschsprachige Lesepublikum unzugänglich waren; in *Gedichte* wurden auf diese Weise Poeme eingebracht, die entweder während der deutschen Okkupation Griechenlands (1941-1944) oder auf den Verbannunginseln (1948-1952) verfasst wurden. Hierzu gehören zahlreiche Poeme aus der 1954 erstmals in Griechenland herausgegebenen Sammlung *Αγρόπνια* (*Nachtwache*), wie z.B. drei Auszüge aus dem Poem „Σιωπηλή Εποχή“ („Schweigsame Zeit“, Athen 1941-1944), ein kurzer Abschnitt aus dem längeren Poem „Η Βάρδια του Αποσπερίτη“ („Die Schicht des Abendsterns“, 1941-1942), dem der Übersetzer den Titel „Es wird dunkel“ gab, zwei weitere Auszüge: „Der Weg“ und „Der Ertrunkene“ (Titel des Übersetzers) aus dem Poem „Ακροβολισμός“ („Scharmützel“, Ai-Stratis 1952) wie auch ein mit „Der Himmel“ betitelter und zwei nicht betitelte Auszüge aus dem Poem „Το Ποτάμι κι εμείς“ („Der Fluss und Wir“, Ai-Stratis 1951).⁶⁵³ Der

650. Jannis Ritsos: „Langsam.“ In: *Gedichte* (1968), S. 32-33, hier S. 33.

651. Vgl. auch das Gedicht „Abend“ in: Ritsos, *Gedichte* (1968), S. 19, das das Leben auf den Verbannunginseln in deutlichen Konturen zeichnet.

652. Zum Gedichtband *Μακρονησιώτικα* (*Makronisos-Gedichte*) siehe Fußnoten 602 und 628.

653. Die Sammlung *Αγρόπνια* (*Nachtwache*), die Gedichte aus den Jahren 1941-1953 enthält, nahm die endgültige Form im zweiten Band des Gesamtwerks von Ritsos (1961) an, wobei das Poem: „Παραμονές Ηλίου“ („In Erwartung der Sonne“) entfernt und das Poem: „Η Κυρά των Αμπελιών“ („Herrin der Weinberge“) hinzugefügt wurde. Das Poem „In Erwartung der Sonne“ gehörte ursprünglich der Sammlung *Δοκιμασία* (*Schicksalsprüfung*) an und hätte im Jahr 1943 bei *Schicksalsprüfung* erscheinen müssen, hätte es die Besatzungsregierung die Veröffentlichung nicht untersagt. Das Poem „In Erwartung der Sonne“ konnte 1954 als erstes in der Sammlung *Αγρόπνια* (*Nachtwache*) und 1961 als letztes in der Sammlung *Δοκιμασία* (*Schicksalsprüfung*) im ersten Band des

Nachtwache ist zudem das Poem „Erwartung der Sonne“ (April 1943) entnommen, woraus hier sieben Stellen ausgewählt und ins Deutsche übersetzt wurden.⁶⁵⁴ Zur gleichen Sammlung *Αγρύπνια* (*Nachtwache*) gehört auch eine längere Auswahl aus dem Poem „Brief an Joliot-Curie“ (November 1950).

Die Gedichte-Auswahl erweiterte sich um einige übersetzte Verse aus dem längeren poetischen Monolog *Όταν έρχεται ο ξένος* (*Wenn der Fremde kommt*) 1958 aus dem Band *Vierte Dimension*, der hier unter dem Titel „Der Spiegel“ auftaucht wie auch um eine Vielzahl an Kurzgedichten aus den Sammlungen *Übungen* (5 Gedichte), *Zeugenaussagen II* (5 Gedichte) und *Tanagräen-Figuren* (3 Gedichte).⁶⁵⁵

In dieser Auswahl sollte sich die Entwicklung des Dichters „von den umfangreichen Poemen“ bis hin zu den „Kurzgedichten der 60er Jahre“ spiegeln, wie es Aragon in Anbetracht auf diesen ersten BRD-Auswahlband formulierte.⁶⁵⁶ Die eklatante Kürzung der umfangreichen Poeme verleitete jedoch zu heftigen Verlusten an Wirkung, und die angesprochene poetische Entwicklung von Ritsos ließ sich infolgedessen nicht an sichtbaren Konturen wahrnehmen, da die längeren Poeme auch als Kurzgedichte aufgenommen und gelesen wurden.⁶⁵⁷ Zu Verlusten trugen des Weiteren die oft vorkommenden Auslassungen bei, die nicht durch

Gesamtwerks herausgegeben werden. (Jannis Ritsos: „Αγρύπνια“ („Nachtwache“). In: *Ποιήματα Β' 1930-1960* (*Gedichte. II. 1930-1960*). Athen: Kedros, 1961, S. 9-175 und Ritsos: „Δοκιμασία“ („Schicksalsprüfung“). In: *Ποιήματα Α' 1930-1960* (*Gedichte. I. 1930-1960*). Athen: Kedros, 1961, S. 309-457). Die Auszüge aus dem Poem „Σιωπηλή Εποχή“ („Schweigsame Zeit“), die auf den Seiten 9, 10 und 12 der Ausgabe *Gedichte* zu finden sind, tragen den Titel „wie spät kann es sein“; dies ist der Titel des dritten Teils des Poems im Original, obwohl die hier übernommenen Stellen nicht ausschließlich diesem dritten Teil entnommen sind. Der Auszug auf der 10. Seite ist dem vierten, während derjenige auf der 12. Seite dem zweiten Teil des Poems entnommen ist. Die Gedichte „Der Weg“ und „Der Ertrunkene“ sind dem dritten und siebten Teil des Poems „Der Fluss und Wir“ entnommen. Die vom Übersetzer angegebenen Titel basieren jeweils auf dem ersten Wort des dritten Teils (Weg) sowie auf der Beschreibung der Szene im siebten Teil, wo der Körper eines ertrunkenen Menschen gefunden wurde.

654. Die Auszüge 3 und 5, die sich auf der 11. und 13. Seite dieser Ausgabe finden, sind dem Poem „Σιωπηλή Εποχή“ („Schweigsame Zeit“) falsch zugeschrieben. Sie stammen eigentlich aus dem Poem „In Erwartung der Sonne“, und zwar aus dessen siebtem und erstem Teil.

655. Der Gedichtband *Μαρτυρίες Β' (Zeugenaussagen II)* war der allerletzte, den Ritsos in Griechenland vor der Machtergreifung der Junta (1967) veröffentlichte, während die Sammlung *Ταναγραίες (Tanagräen-Figuren)* in Griechenland erst im Jahr 1984 erschien. Die *Übungen* (auf Griechisch *Ασκήσεις*) sind Kurzgedichte, die 1964 im dritten Band des Gesamtwerks von Ritsos herausgebracht wurden.

656. Siehe Klappentext Ritsos, *Gedichte* (1968).

657. Das Poem *Όταν έρχεται ο ξένος* (*Wenn der Fremde kommt*) umfasst 16 Seiten im Original. Die hier getroffene Auswahl beschränkt sich auf sieben Zeilen. Vgl. Ritsos, *Gedichte* (1968), S. 45. Das gleiche kann über die aus den Poemen „Η Βάρδια του Αποσπερίτη“ („Die Schicht des Abendsterns“), „Το Ποτάμι κι Εμείς“ („Der Fluss und Wir“) und „Ακροβολισμός“ („Scharmützel“) getroffene Auswahl gesagt werden; im zweiten Band des Gesamtwerks von Ritsos (Ritsos, *Ποιήματα Β' (Gedichte. II.)*, S. 21-38, 55-80 und 151-164) umfassen die oben erwähnten Poeme 18, 32 und 14 Seiten entsprechend. Die in *Gedichte* vorgekommene Auswahl ist auf jeweils 26, 36 und 35 Zeilen reduziert. Siehe die übersetzten Auszüge aus diesen Poemen: „Es wird dunkel“ aus „Die Schicht des Abendsterns“, „Der Fluß und wir“ sowie „Der Himmel“ aus „Der Fluss und Wir“ und nicht zuletzt „Der Weg“ und „Der ertrunkene“ aus „Scharmützel“ in: Ritsos, *Gedichte* (1968), S. 46, 41-42 und 47, und 43-44.

Auslassungspunkte kenntlich gemacht wurden, wie auch die Abschaffung der metaphorischen Sprache des Originals an einigen Stellen der Übersetzung.⁶⁵⁸

Es sind insbesondere zwei Auslassungen in der Ausgabe *Gedichte* vorhanden, die deshalb für große Aufmerksamkeit sorgen, weil sie mit einem gewichtigen Verlust an Interpretation und Wirkung der betroffenen Gedichte verbunden sind. Die erste Auslassung bezieht sich auf die Wiedergabe des Gedichts „Λίγο Λίγο“ („Langsam“), während die zweite bei der Übertragung des längeren Gedichtes „Brief an Joliot-Curie“ zu orten ist.

Das Gedicht „Langsam“ erzählt, genau wie alle anderen Gedichte aus *Μακρονησιώτικα* (*Makronisos-Gedichte*) fern jeglicher Idealisierung vom Leben in der Verbannung. Hier wird das alltägliche Leben auf der berüchtigten Insel Makronisos, dem „Buchenwald des Mittelmeeres“ wie diese Insel genannt wurde,⁶⁵⁹ mit den Qualen der Gefangenen, der

658. Vgl. die durch keine Auslassungspunkte gekennzeichnete Exklusion zweier Seiten aus dem Gedicht: „Χρόνος“ („Die Zeit“). Das Gedicht, das auf die Sammlung *Makronisos-Gedichte* zurückgeht, erscheint zudem in der Ausgabe *Gedichte* unter dem Titel „Sonnenuntergang“, da sich die deutsche Fassung auf die Beschreibung des Sonnenuntergangs auf der KZ-Insel Makronisos beschränkt. Ritsos, *Gedichte* (1968), S. 34. Vgl. auch in diesem Kontext die Anfangsverse des Poems: „Γράμμα στο Ζολιό Κιουρί“ („Brief an Joliot-Curie“), die die Erfahrung der Verbannung thematisieren und die Sachen nennen, welche die Gefangenen verlernten. Man liest, dass die Gefangenen beinahe vergaßen, wie zwei Hände aussehen, „die einen lächelnd schlafenden Menschen zudecken“, während: „Όταν εσύ κοιμάσαι μόνο με το φρεσκοπλυμένο πουκάμισο του χαμόγελου“ („während du nur mit dem frischgewaschenen Hemd des Lächelns schläfst“). Dieses Bild wurde in der Übertragung von Tsakiridis auf den folgenden Vers reduziert: „wenn du mit einem Lächeln schläfst.“ (Ritsos, *Gedichte* (1968), S. 36). Auf den gleichen Umgang mit dem Original stößt man erneut im Gedicht, als in Erfahrung gebracht wird, dass die Gefangenen die Auswirkungen des Lebens auf Makronisos nicht verkraften können: „Viele laufen jetzt auf Krücken / viele laufen überhaupt nicht mehr / viele schreien nachts im Schlaf / viele haben gar keine Stimme mehr / viele können nicht mehr sehen / wie eine Wolke über das abendliche Wasser streift [...]“ (Ritsos, *Gedichte* (1968), S. 37), wobei der Vers, der auf einer anderen Ebene, jenseits des prosaischen Charakters dieser Berichterstattung, angesiedelt ist, nicht ins Deutsche wiedergegeben wurde: „Πώς σεργιανάει ένα σύγνεφο την τριανταφυλλένια θλίψη του στην ευγένεια των βραδινών νερών“ („wie eine Wolke ihre rosige Traurigkeit über die Höflichkeit des abendlichen Meeres führt“). Vgl. schließlich die Übertragung folgender Verse aus demselben Poem: „Βέβαια, Ζολιό, κάπου θα υπάρχει ο αποσπερίτης / ξεφυλλίζοντας τη μαργαρίτα του πάνου απ’ τη λύπη του κόσμου“ („Sicher, Joliot, irgendwo müßte der Abendstern sein, seine Margerite (Blume) abzupfend über den Weltschmerz“), welche Tsakiridis ins Deutsche schlicht als: „Sicher, Joliot, irgendwo mußte der Abendstern sein“ wiedergab. (Ritsos, *Gedichte* (1968), S. 37). Dass Tsakiridis bei seiner Übertragung auf die metaphorreiche Sprache des Originals verzichtete, brachte eine Entpoetisierung des Originals mit sich.

659. Erasmus Schöfer und Armin Kerker bezeichneten in ihren Ritsos-Ausgaben (*Die Nachbarschaften der Welt* und *Steine, Wiederholungen, Gitter*) Makronisos als „griechischen Buchenwald.“ (Jannis Ritsos: *Die Nachbarschaften der Welt*. Übertragen von Erasmus Schöfer. Köln: Romiosini, 1984, S. 136 und Ritsos: *Steine, Wiederholungen, Gitter*. Übers. von Armin Kerker. Berlin: Rotbuch, 1980, S. 135). Makronisos ist eine wasserlose, unbewohnte Insel, fünfzehn Kilometer von der Küste Athens entfernt. Hierhin wurden nach Ende des griechischen Bürgerkriegs (1949) „die verstocktesten politischen Häftlinge, die man für den harten Kern der Kommunisten hält, damit sie die sogenannte Reue-Erklärung unterschreiben [...]“ deportiert. (Vgl. Jannis Ritsos: *Unter den Augen der Wächter*. Übers. von Armin Kerker. München: Hanser, 1989, S. 135). Makronisos wurde außerdem als „der neue Parthenon des neuen Hellenismus“ bezeichnet. Diese Charakterisierung geht auf Panagiotis Kanellopoulos zurück, der als Armeeminister, am 23. März 1949, das ehemalige Königspaar Friederike und Paul zu einem Inspektionsbesuch nach Makronisos begleitete. Kanellopoulos schrieb ins Gästebuch von Makronisos, dass er „stolz und bewegt über dieses großartige Werk wirklicher nationaler Erneuerung“ gewesen sei. Vgl. Abbildung 8. (Die hier angeführten Stellen stammen aus dem Manuskript des Filmes *Ein Traum von Leben und Brot*. Jannis Ritsos und sein Griechenland, ausgestrahlt am 27.08.1987 vom Westdeutschen Rundfunk,

Trinkwasser-Not, der Verweigerung der menschlichen Rechte, der absichtlichen Selbstverletzung, dem gezwungenen Schweigen und mit der wortlosen Kommunikation in einer verängstigten Atmosphäre thematisiert.⁶⁶⁰ Unberücksichtigt bleibt jedoch nicht die Widerstandsfähigkeit der politischen Gefangenen, die Ziegel formen, um sich im Winter vor Regen und Kälte zu schützen. Es wird weiterhin ein Vergleich zwischen Ziegeln und Worten gezogen, woraus die Lieder der Gefangenen geschaffen werden. Diese Worte sollen ruhig, ernst und nachdenklich wie Ziegel sein, sodass sie die Herzen der Gefangenen vor Regen und Kälte schützen. In diesem Vergleich konzentriert sich ein im Sozialistischen Realismus beliebtes Motiv und zwar jenes des Dichter-Arbeiters;⁶⁶¹ die Bearbeitung des Lehms liefert für Dichter ein vorbildliches Beispiel, denn die Arbeiter formen Lehm zu Ziegeln, genauso wie Dichter Worte zu Gedichten formen. Beiden wohnt das Ziel inne, den Menschen zu helfen, an „Un-Orten“ der Verbannung auszuhalten.

Λίγο-Λίγο⁶⁶²

Λίγο-λίγο μαθαίνουμε τον κόσμο και την καρδιά μας //
Κάθε μέρα καθαρίζουμε κουκιά και πατάτες
κουβαλούμε νερό και πέτρες
παστρεύουμε με την αράδα μας τ' αποχωρητήρια
και συμπρώχνουμε στον ανήφορο το χεράμαξο της δύσης [...].

Γι' αυτό τα μάτια μας ανταμώνουν στο ίδιο σημείο αγναντεύοντας τη θάλασσα
σαν είμαστε τρεις και πιότερες μέρες δίχως νερό
κι η υδροφόρα δε φαίνεται
κι η υπομονή δαγκώνει τα χέρια της.

Και τότες το ίδιο θυμωμένο καράβι περνάει μέσα σ' όλα τα μάτια
ένα καράβι που το ξέρουμε καλά
φορτωμένο με στάμνες, με μπόγους και σημαίες.

Ύστερα δε μιλάμε καθόλου.
Τα μάτια καταλαβαίνουν δίχως λόγια.
Μονάχα που τα πόδια ζυμώνουν τη λάσπη πιο δυνατά

S. 10-11).

660. Die Trinkwasser-Not wurde zum Thema zahlreicher Gedichte aus *Μακρονησιώτικα* (*Makronisos-Gedichte*) gemacht. Vgl. hier exemplarisch folgende Verse aus dem Gedicht „Mond“ in: Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 14-15, hier S. 14: „Einer phantasiert im Schlaf [...] und die Stimme schreit: „Wasser, Wasser.“ / Es ist nichts. Schlaf. / Übermorgen werde ich dir in meinen Händen einen Quell bringen. / Ich werde dir übermorgen einen Fluß bringen. Schlaf. / Es ist nicht das Wasserschiff. Es ist der Wind.“

661. Das Motiv des Dichter-Arbeiters basierte auf der Aufhebung der bürgerlichen Trennung von Körper und Geist bzw. von körperlicher und geistiger Arbeit, die Ende der 50er-Jahre in der DDR propagiert wurde; die Tatsache, dass Technik und Literatur bzw. Arbeiter und Dichter ganz nah beieinander gelegt wurden, brachte Gerrit-Jan Berendse mit der Herausbildung eines neuen Schriftsteller-Typus in Zusammenhang, der als „Planer und Leiter“ im Stande war, die innere Stabilisierung der DDR zu gewährleisten. (Berendse, „Subversiver Realismus in der DDR“, S. 47).

662. Ritsos, *Μακρονησιώτικα* (1957) (*Makronisos-Gedichte*), S. 52-54.

να σιάξουμε πλιθιά, να χτίσουμε γύρω-γύρω τ' αντίσκηνα,
να γλιτώσουμε το χειμώνα απ' τις βροχές κι απ' τα κρύα.

Είναι όμορφα τούτα τα πλιθιά με το κοκκινόχρωμα
ολάκερος στρατός πλιθιά, – τετράγωνα-τετράγωνα, να στεγνώνουν στον ήλιο
ήσυχα, σοβαρά, στοχαστικά –
Έτσι σκέφτομαι, που πρέπει νάναι τα λόγια μας
ζυμωμένα με κοκκινόχωμα και θάλασσα
ζυμωμένα απ' τα γερά, θυμωμένα ποδάρια των διψασμένων συντρόφων
να τ' αφήνουμε να στεγνώξουν στον ήλιο και στον άνεμο
για να χτίσουμε μπόλικά τραγούδια να φυλάξουν την καρδιά μας απ' τις βροχές και τα κρύα.

Δε μιλάμε.

Προχτές ένας σύντροφος μάσησε τη γλώσσα του μη μαρτυρήσει,
ένας άλλος έκοψε το χέρι του μην υπογράψει,
χτες πήραν άλλους 14 για το στρατοδικείο.

Τα βράδια συλλογιέμαι κάτι φωνές μιλημένες με μια κομμένη γλώσσα
κάτι λέξεις γραμμένες μ' ένα κομμένο χέρι,
κάτι λόγια καθημερινά σαν το ψωμί στα γόνατα του πεινασμένου
σαν τη βλαστήμια που δαγκώνει ολονυχτίς στο στόμα του ο αδικημένος
σαν το αχ της μάνας που ανάβει το λύχνο πάνου απ' τα τρία άδεια κρεβάτια των παιδιών της
σαν το δαγκωμένο βόλι στη φούχτα του δημοκράτη.
Το φεγγάρι πέφτει απ' την τρύπα του αντίσκηνου
σα μια κομμένη γλώσσα.
Ακόμα δεν μπορούμε να μιλήσουμε.



Abbildung 8: politische Gefangene fertigen eine Replik von Parthenon auf Makronisos – dem „neuen Parthenon“ an.

Tsakiridis brachte in seine Übersetzung nicht die oben zitierte drittletzte Strophe ein.⁶⁶³ Die Folge davon ist, dass sich das Dichter-Arbeiter-Motiv nicht in seine Fassung einprägt.⁶⁶⁴ Dabei handelt es sich um ein Motiv der sozialistischen Literatur, das sich in vielen Gedichten von Ritsos bemerkbar macht und diesen einen neuen Geist einflößt.⁶⁶⁵ Des Weiteren tritt die Thematisierung des dichterischen Schaffens aus der Übersetzung von Tsakiridis merklich geschwächt hervor; denn das Gedicht „Langsam“ fügt sich, in erster Linie durch seine drittletzte (in der Übersetzung ausgelassene) Strophe, in die Kategorie derjenigen Gedichte ein, die sich der Thematik der Dichtkunst nähern.

Der Vergleich zwischen Ziegeln und Liedern, der in der Übersetzung von Tsakiridis nicht angelegt wird, offenbart ein Muster und zwar, wie Lieder bzw. Gedichte entstehen; zugleich steht das Gedicht vor unseren lesenden Augen, und spricht stellvertretend für alle, die nicht mehr schreiben und sprechen können.⁶⁶⁶ Mit anderen Worten setzt das Gedicht „Langsam“ auf einen Gegensatz; zum einen sinniert ein lyrisches Wir über das verhängte Sprach- und Schreibverbot bzw. über die Tatsache, dass die Gefangenen, solange sie in Haft bleiben, noch nicht reden können. Zum anderen wird dieses Verbot durch den Akt des Schreibens partiell aufgehoben. Auf diese Weise kommt der Dichtung eine Rettungsfunktion zu. Selbst wenn die *Makronisos-Gedichte* versteckt und vergraben wurden, „blieben sie“, um einen Satz von Ritsos

663. Von der Übersetzung von Tsakiridis fehlen insgesamt vierzehn Verse, ohne dass diese Auslassung durch Auslassungspunkte kenntlich gemacht wurde. Es steht zu vermuten, dass diese Weglassung, die gewichtige Folgen für das Verständnis des Gedichtes mit sich zog, auf Unterlassung bzw. Versäumnis des Übersetzers oder auf Platzspargründe zurückzuführen ist. Die hier angeführte letzte Strophe des Gedichtes (siehe Original) wurde von Tsakiridis auch nicht vollständig ins Deutsche wiedergegeben.

664. Für eine vollständige Übersetzung des Gedichtes „Langsam“ siehe: Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 9-10. Die Übersetzungen sowohl von Tsakiridis (*Gedichte*) als auch von Klaus-Dieter Sommer (*Die Wurzeln der Welt*) basierten auf der Veröffentlichung des Gedichtbandes *Μακρονησιώτικα* (*Makronisos-Gedichte*) in Bukarest. Vgl. Ritsos, *Μακρονησιώτικα* (1957) (*Makronisos-Gedichte*). Aus Archivmaterial des Verlages Volk und Welt geht hervor, dass sich die Zusammenstellung des Bandes *Die Wurzeln der Welt* zusätzlich auf „verschiedene ausländische Ritsos-Ausgaben, z.B. aus Ungarn, Frankreich, besonders aber auf zwei sowjetische Auswahlbände“ stützte. (K.H. Jähn: „Die Wurzeln der Welt“, In: Volk und Welt Archiv, Adk-O, ZAA 2567, S. 6).

665. Das Motiv des Dichter-Arbeiters macht sich in vielen anderen Gedichten, die um die gleiche Zeit (1940-1950) verfasst wurden, bemerkbar. Vgl. z.B. Ritsos: *Die Wurzeln der Welt*, S. 123-124.

666. Die Schlussverse des Gedichtes „Langsam“: „Το φεγγάρι πέφτει απ' την τρύπα του αντίσκηνου / σα μια κομμένη γλώσσα. / Ακόμα δεν μπορούμε να μιλήσουμε“ deuten darauf hin, dass das Sprechen, das Schreiben und darüber hinaus das Dichten ihrer Macht nicht intakt bleiben. Hinter dem auffälligen Vergleich des Mondes mit einer abgeschnittenen Zunge verbirgt sich eine symbolische Darstellung für Zensur und Unterdrückung. Ein ähnliches Bildmotiv lässt sich im Gedicht „Heute“, ebenfalls aus den *Makronisos-Gedichten*, entziffern. Hier wird der Mond in der Öffnung des Zeltes mit einer gelben, zensierten Postkarte verglichen (Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 30-31). Vergleichbare Motive treten dem Leser bei der Lektüre der Gedichte „Mond“ und „Wandel“ ebenfalls aus den *Makronisos-Gedichten* entgegen. Im Gedicht „Wandel“ wird der Mond mit dem unausgesprochenen Wort in Zusammenhang gebracht; dabei bedient sich Ritsos einer Bildsprache, die den Leser gefangenen nimmt: „Und der Augustmond, der über uns hängt, gleicht einem großen, in der Kehle der Nacht versteinerten Wort, das keiner ausspricht.“ (Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 14-15 und 18-19, hier S. 19).

zu zitieren, „weiterhin lebendig und machten nicht nur mir, sondern auch meinen Lagergenossen Mut.“⁶⁶⁷

Langsam⁶⁶⁸

Langsam lernen wir die Welt und unser Herz kennen.
Wir versuchen ein Wort, das auf allen Lippen
gleiches Gewicht hat,
wie das Wort Mutter,
wie das Wort Brot,
wie das Wort Genosse.

Jeden Tag schälen wir Bohnen und Kartoffeln
wir schleppen Wasser und Steine,
wir putzen der Reihe nach die Toiletten
und schieben die Schubkarre aufwärts [...].

Darum treffen sich unsere Blicke wenn wir auf das Meer sehen,
wenn wir drei oder mehr Tage kein Wasser haben
und das Wasserschiff nicht zu sehen ist
und die Geduld sich in die Hände beißt.
Und dann fährt das gleiche böse Schiff vor unsere Augen,
ein Schiff das wir zu gut kennen,
beladen mit Krügen und Beuteln und Fahnen.

Danach schweigen wir.
Die Augen unterhalten sich ohne Worte.
Doch die Füße kneten den Lehm kräftiger,
wir fertigen Lehmblöcke, wir mauern sie um die Zelte,
um uns gegen Regen und Kälte zu schützen.

Wir reden nicht.
Gestern hat ein Kamerad seine Zunge geschluckt
um nichts zu verraten,
ein anderer amputierte seine Hand,
um nicht zu unterschreiben,
gestern führten sie noch 14
vor das Militärgericht.

Nachts denke ich an Worte,
die ohne Zunge gesprochen werden,
an Worte, die mit amputierter Hand geschrieben werden.

Der Mondschein fällt durch das Loch des Zeltes
auf eine abgeschnittene Zunge.
Reden können wir noch nicht.

Die zweite nicht gekennzeichnete Auslassung steht mit der Wiedergabe des Gedichtes „Brief an Joliot-Curie“ in Verbindung und betrifft vor allem zwei Stellen; zum einen das Ende des

667. Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 139-140.

668. Ritsos, *Gedichte* (1968), S. 32-33

Poems, das der Pein des Lebens in der Verbannung ein besseres Morgen entgegenstellt.⁶⁶⁹

Dieses nimmt, gemäß dem politischen Engagement von Ritsos, sozialistische Konturen an.⁶⁷⁰

Es wird schon gehen, Joliot –
wir werden eines Tages die Geschosse verschmelzen,
um Hammer und Pflüge und Balkone und Flügel zu bauen
und eine Statue einer flügellosen Freude
da, auf der Haltestelle unseres Armenviertels
in unserem Viertel, das von den Rohbauten taub sein wird
unter dem pausenlosen Trichter
des starken Lautsprechers der Gewerkschaften,
der deutlich und mit Zahlen von den riesigen Eroberungen der Völker immer und immer erzählen wird
nach dem Plan des Wiederaufbaus
und er wird Gedichte der neuen Proletarier-Dichter vorlesen,
die die fröhliche Liebe
die Staudämme
und die Elektrisierung der Welt schildern.

Zum anderen die Stelle, an der Manolis Glezos zur Symbolfigur des Widerstandes modelliert wird, denn er riss im Jahr 1941 die deutsche Fahne von der Akropolis und brach hiermit „mit seinen beiden Fäusten das Hakenkreuz.“⁶⁷¹

Du hast bestimmt, Joliot, von Manolis Glezos gehört,
ach, wie kann ich die passenden Worte dazu finden, Joliot,
als Manolis, die Hände in den Hosentaschen, durch die Gassen der Plaka ging,
ein gut aussehender Junge, lächelnd im Traum der Welt über den Bergketten des Elends;
als er auf die Felsen der Akropolis kletterte
in den Fäusten den Zorn und die Hoffnung der Völker,
als er unter den geblähten Nüstern der hungrigen Maschinengewehre
mit seinen beiden Fäusten das Hakenkreuz brach,
zerbrach er mit seinen beiden Fäusten alle Zähne des Todes –
und seit Jahren, Joliot, erblickt Manolis Glezos
das Licht hinter den Gefängnisgittern
und trotzdem wischt er mit beiden Händen – auf seinen Händen ist die Spur der Handschellen noch
zu sehen –
die verweinten Augen der Welt,
wischt er die verschwitzte Stirn der Freiheit und des Friedens.

669. Dies trifft auf alle Gedichte zu, die auf die 40er-Jahre zurückgehen; darin versinnbildlichte Ritsos in harten, aber nichtsdestoweniger ergreifenden Bildern, zum einen die Verelendung der Menschen während der Besatzung durch Hitlers Truppen, zum anderen die Qualen des Lebens in der Verbannung. Zugleich zog sich aber durch alle Gedichte die Hoffnung auf eine bessere Zukunft, die sicheren Schrittes auf eine sozialistische Gesellschaft hinauslief.

670. Meine Übersetzung. Für das Original siehe: Ritsos, *Ποιήματα Β' (Gedichte. II.)*, S. 115.

671. Meine Übersetzung. Das Original findet sich in: Ritsos, *Ποιήματα Β' (Gedichte. II.)*, S. 110. In diesem Kontext ist es interessant zu erwähnen, dass die hier übersetzten Verse bis dato in keine deutsche Übertragung des Poems mit aufgenommen wurden.

Beide Auslassungen werfen die Frage auf, ob sie einer Notwendigkeit entsprangen, da das Poem zu lang war, um in seiner Ganzheit übernommen zu werden oder ob diese mit Absicht vollzogen wurden.⁶⁷² Es kann fürwahr die These aufgestellt werden, dass beide Stellen aus dem Gedicht nicht übersetzt bzw. gestrichen wurden, da sie beim deutschen Publikum womöglich ungute Erinnerungen an die jüngste deutsche Vergangenheit hätten auslösen können oder einem an Griechenland interessierten und mit dem politischen Geschick des Landes sympathisierenden Publikum zu linksradikal vorgekommen wären.

Dies untermauert die Tatsache, dass nicht die Auseinandersetzung mit der eigenen (deutschen) Vergangenheit, sondern Widerstand und Protest gegen die politischen Missstände in Griechenland im Fokus dieser ersten BRD-Publikation (*Gedichte*) standen. *Gedichte* hatte es sich zum Ziel gesetzt, mit Hilfe der Dichtung den Blick der deutschen Öffentlichkeit auf das unfreie Griechenland zu lenken. Nicht das von den Nazis okkupierte Griechenland (1941-1944), sondern das unter dem Joch der Militärdiktatur (1967-1974) stehende Land wurde ins Visier genommen. Daher ist es kein Wunder, dass der Bezug auf die deutsch-griechische Vergangenheit nicht erkennbar wurde. Zwar sind mehrere Gedichte bzw. Gedichtauszüge aus der Zeit der Okkupation und kurz danach im Band *Gedichte* aufgenommen.⁶⁷³ Es sind aber zwei Faktoren am Werk, die für deutsche Leser den Bezug auf die deutsch-griechische Vergangenheit unkenntlich machen. Erstens ist die Übersetzung von Tsakiridis im Gegensatz zum Original mit keiner Orts- und Zeitangabe versehen; diese hätten den deutschen Leser auf den Entstehungskontext der Ritsos-Gedichte zurückversetzen können. In *Gedichte* werden dennoch die aufgenommenen Poeme aus ihrem historischen Kontext (der Okkupationszeit in Griechenland) drastisch herausgelöst. Zweitens werden derartige Gedichtauszüge nicht ausgewählt, die in präzisen Bildern die Härte der realen Erfahrung hätten versinnbildlichen können.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass in *Gedichte* die deutsch-griechische Vergangenheit ausgeblendet während eine gemeinsame Front gegen die unheilvolle griechische Militärdiktatur gemacht wurde. Als Folge wurde mit *Gedichte* der Grundstein für ein Ritsos' Bild als Symbolfigur des griechischen Widerstandes gegen die Junta gelegt. Dabei wurde

672. K.H. Jähn setzte sich für eine Begründung, hinsichtlich der Nicht-Übernahme des Gedichtes „Brief an Joliot-Curie“, im Auswahlband *Die Wurzeln der Welt* ein. In einem 1969 verfassten Gutachten stellte Jähn fest, dass eine partielle Wiedergabe zu starken Verlusten führen würde. (Jähn, „Die Wurzeln der Welt“, In: Volk und Welt Archiv, Adk-O, ZAA 2567, S. 5).

673. Vgl. die Gedichtstellen aus: „In Erwartung der Sonne“, „Brief an Joliot-Curie“, „Schweigsame Zeit“, oder „Die Schicht des Abendsterns.“

vergessen, dass Ritsos Griechenlands deutsche Okkupation ebenso wie das Hohelied des griechischen Widerstandes in seiner Dichtung aufgehen ließ. Zu diesem Zeitpunkt (Ende der 60er-Jahre) konzentrierte sich der Blick durch Übersetzung nur auf die griechische Gegenwart, während die Aufarbeitung der gemeinsamen Vergangenheit noch nicht in Gang gesetzt wurde.

3.2.3. Die Rolle von *Propyläa* bei der Ritsos-Rezeption und im anti-diktatorischen Kampf

1968 wurden zwei weitere Auswahlbände aus dem Ritsos-Werk herausgegeben. Der erste ein Sonderheft der Schweizer Zeitschrift *Propyläa* wurde wie *Poesiealbum Mikis Theodorakis* (DDR) und *Gedichte* (BRD) zur „Waffe“ gegen die politische und künstlerische Unfreiheit in Griechenland und ist genau wie die oben erwähnten Ausgaben in die internationalen Proteste gegen die griechische Junta einzuordnen.⁶⁷⁴ Im Gegensatz zu *Gedichte* konzentrierte sich das Sonderheft der Zeitschrift *Propyläa* *Γιάωνης Πίτσος. Μαργαρίτες – Jannis Ritsos. Zeugenaussagen* lediglich auf einen Gedichtband von Ritsos und bot im Zuge dessen eine zweisprachige Auswahl aus *Μαργαρίτες Β'* bzw. *Zeugenaussagen II*, insgesamt einundvierzig Gedichte in Übersetzung von Argyris Sfountouris.⁶⁷⁵

Der zweite ebenfalls zweisprachige Auswahlband erschien im Horst Heiderhoff Verlag und enthielt in Übersetzung von Günter Dietz siebzehn Gedichte aus der 1963 in Griechenland

674. Vgl. Jannis Ritsos: *Μαργαρίτες. Zeugenaussagen. Mit einer Vorbemerkung von Eleni N. Kazantzaki und einer Einleitung von Max Frisch*. Übers. und Hg. von Argyris Sfountouris 1968. Die Zeitschrift *Propyläa* wurde von einer kleinen, unabhängigen Gruppe junger Leute in Zürich gegründet, die sich verpflichtet sah, die deutschsprachige Öffentlichkeit mit dem griechischen Problem bzw. mit der Militärdiktatur vertraut zu machen. Die Zeitschrift zirkulierte in freier Folge und konnte durch jede Buchhandlung sowie direkt durch die Redaktion bezogen werden. Da die Zeitschrift über keine finanziellen Mittel verfügte, basierte die Zirkulation ausschließlich auf das Abonnement der Leser. Von Oktober 1968, als das erste Heft von *Propyläa* erschien, bis 1974, als die Militärdiktatur in Griechenland stürzte, zählte *Propyläa* sieben Hefte und drei Sonderhefte; ein Sonderheft wandte, wie bereits bemerkt, dem Ritsos-Werk Aufmerksamkeit zu. Beide weiteren Sonderhefte waren dem Werk von Nikos Kazantzakis und Nikiforos Vretakos gewidmet. *Propyläa* schaffte nicht nur Raum für griechische Literatur in deutscher Übersetzung oder essayistische Annäherungen ans Werk griechischer Dichter (vgl. dazu Argyris Sfountouris: „Schweigen und Erinnern.“ In: *Propyläa*. Bd. 7, (1970), S. 29-53), sondern auch für Texte, die Zugang zum Verständnis der politischen Lage Griechenlands öffneten. Diese Texte wurden von Schweizer Persönlichkeiten, wie z.B. Max Frisch, G. Huber und A.E. Hohler u.a. in verschiedenen Kundgebungen über Griechenland vorgetragen. (Siehe dazu: *Propyläa*. Bd. 8, April (1970), S. 2-45). Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit wurden Hefte bzw. Sonderhefte von *Propyläa* berücksichtigt, die Gedichte von Ritsos enthalten.

675. Argyris Sfountouris (geboren 1940) überlebte als kleines Kind das Massaker der deutschen Besatzung in Distomo (Griechenland). Mit acht Jahren kam Sfountouris ins Schweizer Kinderdorf Pestalozzi. Sfountouris, ein promovierter Mathematiker und Astrophysiker, war als Lehrer und Entwicklungshelfer in Nepal, Somalia, Indonesien tätig. Während der Zeit der Militärdiktatur (1967-1974) setzte sich Sfountouris mit großem Engagement gegen die Junta ein. Der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Propyläa* übertrug Sfountouris seine vielfältigen Aktivitäten gegen die Junta. Sfountouris, der sich zu jener Zeit einen Namen als Übersetzer aus dem Neugriechischen machte (alle Übersetzungen von Ritsos in *Propyläa* gehen z.B. auf ihn zurück) lenkte mit dem 2007 veröffentlichten Film *Ein Lied für Argyris* den Blick der vorwiegend deutsch- und griechischsprachigen Öffentlichkeit auf das Massaker in Distomo.

veröffentlichten Sammlung *Zeugenaussagen I*. Wichtig zu erkennen ist aber, dass der Band *Zeugenaussagen I* der einzige in den Jahren der Militärdiktatur herausgegebene Auswahlband ist, der sich nicht in den Dienst des anti-diktatorischen Kampfes stellte.⁶⁷⁶ In Dietz kann man zusätzlich den ersten Ritsos-Übersetzer sehen, der sich stark für die Entideologisierung der Ritsos-Dichtung einsetzte.

Das Sonderheft *Γιάννης Ρίτσος. Μαρτυρίες – Jannis Ritsos. Zeugenaussagen* verschärfte dagegen seinen Kurs gegenüber den politischen Missständen in Griechenland derart heftig wie keine andere Publikation. Was vorwiegend politischen Sprengstoff lieferte, war die zweiseitige Einleitung von Max Frisch, in deren Mittelpunkt scharfe Kritik an der griechischen Junta stand.⁶⁷⁷ Erstens entlarvte Frisch das tatsächliche Gesicht der Junta; es handelte sich um ein von den USA unterstütztes Regime, das sich durch Entrechtung und Verfolgung behauptete.⁶⁷⁸ Zweitens ging er der Frage nach, welche Ergebnisse das persönliche Engagement jedes Einzelnen sowie die Lektüre der Ritsos-Gedichte gegen eine militärische Diktatur erbringen könnte. Frisch ließ zwar keine Illusionen darüber aufkommen, dass ein Regime, dem die USA beistanden, jemals von Gedichten zum Absturz geführt werden könnte; aber er schrieb Ritsos' Lektüre eine bedeutende Funktion zu, da die Ritsos-Gedichte die Erkenntnis verdichteten, welcher Geist im heutigen Griechenland verbannt werde und welcher Ungeist nicht nur im heutigen Griechenland sondern auch anderswo an der Macht sei.⁶⁷⁹

676. Dafür wurde Günter Dietz allerdings kritisiert. B. Bockhoff griff z.B. die Gedichte-Auswahl in dem Band *Zeugenaussagen I* wie auch in dem im selben Jahr herausgebrachten Auswahlband aus dem Seferis-Werk: *16 Haikus* an. (Giorgos Seferis: *Sechzehn Haikus*. Übersetzung und Nachwort von Günter Dietz. Frankfurt: Heiderhoff, 1968). Bockhoff bezeichnete die Gedichte-Auswahl in *Zeugenaussagen I* als „irreführend“, denn sie legte die Anklage „Ritsos' [...] des engagierten Kommunisten“ nicht offen, die „genährt ist von vielen Jahren Gefängnis, Kerker, KZ, Verbannung, Verfehlung.“ (Bockhoff, „Griechische Freiheitslyrik“, ohne Seitenangabe). Salziger bezeichnete in ähnlichem Ton die Herausgabe der *16 Haikus* als Ärgernis, da Dietz „in esoterischer Aufmachung“ die Aufmerksamkeit auf den „Mythos eines universalen Griechentums“ just zum Zeitpunkt lenkte, als dieser Mythos und die universalen Werte des Griechentums von den Obristen pervertiert wurden. (Helmut Salziger: „Kritik in Kürze“ In: *Die Zeit* (16.05.1969), ohne Seitenangabe. Vgl. auch Anselm Haverkamp: „Griechische Literatur in Deutschland.“ In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur*. 18. Jahrgang, (1971), S. 173-189, hier S. 185).

677. Der Auswahlband *Zeugenaussagen II* enthält ferner eine einseitige Notiz über Leben und Werk von Ritsos wie auch eine Bibliografie-Auswahl (1934-1966) aus seinem Oeuvre. Bestimmten Merkmalen des Ritsos-Schaffens, wie z.B. der Verbundenheit mit dem griechischen Volk, wird besondere Beachtung geschenkt. Der Rücktritt des Engagements im Spätwerk von Ritsos wird sofort mit der Bemerkung relativiert, dass Ritsos „seiner politischen Überzeugung immer treu geblieben war“, obwohl er am eigenen Leib Verfolgung und Vertreibung erleben musste. (Ritsos, *Zeugenaussagen II*, S. 48).

678. Max Frisch: „Jannis Ritsos-von aussen gesehen.“ In: *Zeugenaussagen II*, S. 2-3.

679. Frisch, „Jannis Ritsos-von aussen gesehen“, S. 2: „[...] indem wir diese Gedichte lesen und also Kenntnis haben von dem Geist, der verbannt wird im heutigen Griechenland, erkennen wir den Ungeist, der an der Macht ist im heutigen Griechenland und nicht nur dort.“ Der deutsche Schriftsteller Johannes Poethen (1928-2001) mischte der Lektüre von Ritsos eine vergleichende Funktion bei. Die Lektüre der Ritsos-Gedichte kam, laut Poethen, einem Widerstandsakt gleich, weil diese Gedichte sich als „Zeugnisse gegenüber dem Tod, gegenüber

Frisch griff nicht nur die politische und künstlerische Unfreiheit in Griechenland am Beispiel des „zum Verstummen verdammt“en Ritsos an, sondern er plädierte auch gegen die überall auf der Welt anzutreffende Verbannung: „Uebrigens wissen wir, dass nicht nur im heutigen Griechenland verbannt wird; wir denken auch an Solschenizyn und andere.“⁶⁸⁰ Sein Wort gewann dadurch mehr an Gewicht, indem er von der Verurteilung der Verbannung in Griechenland, eines Randereignisses in der Weltgeschichte, zur Verurteilung der Verbannung als Verbrechen gegen die Menschheit schritt. Frisch sprach sich außerdem nicht nur für Ritsos' Freilassung oder die anderer bekannten Persönlichkeiten aus, da so eine partielle Freilassung nicht das Recht wieder in Kraft setzen würde, insoweit alle anderen, „die wir nicht kennen, weiterhin geknechtet bleiben“, sondern forderte die Freilassung aller in Griechenland Geknechteten, angeknüpft an die These dass: „Unrecht ist Unrecht, unabhängig von der Begabung des Verbannten.“⁶⁸¹

Die in diesem Sonderheft vorliegenden übersetzten Gedichte blieben von Frisch nicht unbeachtet. Auf ihre Thematik sowie auf wichtige Motive in der Dichtung von Ritsos wie z.B. auf die Schlüssel wurde verwiesen; indes wurde das besondere Augenmerk von Frisch darauf gerichtet, dass diese Gedichte als Schlussstein der griechischen Gedenk- und Erinnerungslandschaft zu verstehen sind, insofern sie zum Ausdruck bringen, was den Leuten unter die Nägel geht, und „Zeugenaussagen nicht die eines Einzelnen sind, sondern eines Volkes, in einer Landschaft, die antikisch, aber götterlos ist“.⁶⁸² Frisch erklärte mit Nachdruck, wer diese Gedichte auf Grundlage der Präsenz von einfachen Leuten mit Folklore gleichsetze, der verkenne die wesentliche Substanz dieser Dichtung, die in einer tiefen Humanität besteht.⁶⁸³

Diese letzte Bemerkung ist deswegen von Bedeutung, da sie die Weichen für eine deutschsprachige Griechenlandsrezeption stellte, die sich von den bis heute teilweise geltenden Folklore-Stereotypen löste. Ritsos' *Zeugenaussagen* tragen dazu bei, dass eine folkloristische Griechenlandsrezeption z.B. anhand von Nikos Kazantzakis Roman *Alexis Zorbas* abgesetzt, und ein unter der Militärdiktatur zu Europas offener Wunde oder zu dessen armseligem

Pattakos“ lasen. (Johannes Poethen: „Zeugenaussagen. Gedichte von Jannis Ritsos.“ In: *FAZ* (22.03.1969), ohne Seitenangabe).

680. Frisch, „Jannis Ritsos-von aussen gesehen“, S. 2.

681. Ibid.

682. Ibid. S. 3.

683. Ibid.

Bewusstsein stilisiertes Griechenland abgeschafft wurde.⁶⁸⁴ Denn laut Frisch ist an den *Zeugenaussagen* sowohl eine von Folklore als auch von Mitleid geprägte Griechenlandsrezeption zerbrochen, die letztendlich dem deutschen Leser kein tiefes Landesverständnis entgegenbringen konnte.

Weshalb Frisch den *Zeugenaussagen* eminente Bedeutung attestierte, wurde mittels zweier unauflöslich zusammengehörender Faktoren verständlich. Die *Zeugenaussagen*, in denen Ritsos Bezug „auf aktuelle und brennende Probleme“ seiner Zeit nahm,⁶⁸⁵ entlarven, laut Frisch, die Staatsmacht, die diese Stimme verbannt, vor aller Welt „als eine Macht wider den Menschen, wider das eigene Volk, wider den Sinn zu leben auf dieser Erde“; und zugleich tragen sie zur Entdeckung neuer Sichtweisen bei, da Dingen, dem Selbstverständlichen enthoben, und scheinbar unwichtigen Ereignissen eine neue Bedeutung beigemessen wurde.⁶⁸⁶ Damit erfüllen die *Zeugenaussagen* eine hohe politische und poetologische Funktion. Zum einen brechen sie die Mauern des Schweigens über die politische und geistige Lage in Griechenland und zum anderen liefern sie dem Leser tiefgehende Denkanstöße.

Nicht unerwartet schließt der Auswahlband *Zeugenaussagen II*, genauso wie die Ausgabe *Gedichte*, mit der Forderung nach Freilassung des Dichters.⁶⁸⁷ Neben der Einleitung von Max Frisch legte diese Forderung Zeugnis davon ab, dass die Grenzen zwischen (übersetzter) Literatur und politischem Appell längst überschritten wurden. Der Literatur wuchs zumal die Aufgabe zu, als Vehikel zur Formulierung einer politischen Aussage und Forderung zu dienen.

Auch andere Hefte der Zeitschrift *Propyläa* verfolgten das gleiche Ziel mit *Zeugenaussagen II*, das weit über die Grenzen der Translation hinausging. Im 8. Heft von *Propyläa*, datiert im April 1970, erstrecken sich in über 45 Seiten die zwischen 1967-1969 in verschiedenen Kundgebungen von Schweizer Persönlichkeiten gehaltenen Ansprachen über Griechenland. Die grundlegende Stoßrichtung gegen die Militärdiktatur wurde sehr explizit im Vorwort zu diesem Heft angegeben: „[...] die jetzigen Machthaber repräsentieren nicht den Willen des Volkes, das sich eine frei gewählte Regierung wünscht, die dem Land einen sozialen Fortschritt

684. Vgl. Pierrat, *Η μακρινή Πορεία ενός Ποιητή* (Der lange Weg eines Dichters), S. 19-20.

685. Jannis Ritsos: „Einleitung zu den Zeugenaussagen.“ In: *Steine Knochen Wurzeln*, S. 54-60, hier S. 55.

686. Frisch, „Jannis Ritsos-von aussen gesehen“, S. 3. Vgl. dazu die Vorbemerkung von Eleni N. Kazantzaki, dass große Dichter, wie etwa Ritsos, Dinge erblicken, „die für uns immer unsichtbar bleiben; sie öffnen Türen, die uns verschlossen bleiben und legen auf unseren Schoss die reichen Früchte der Dichtung. Wer Ritsos liest, fühlt nach und nach Samen in seinem Eingeweide keimen und erblühen. Sein Blick wird schärfer, und sein Herz gewinnt an Kraft.“ Eleni Kazantzaki: „Vorbemerkung“ In: Ritsos: *Zeugenaussagen II*, S. 1.

687. Vgl. „Nun soll er wieder frei sein.“ Ritsos, *Zeugenaussagen II*, S. 48.

bringt.“⁶⁸⁸ Eine Stimme wurde sehr deutlich sowohl gegen die politischen Missstände in Griechenland erhoben, die Walter Renschler wie folgt beschreiben ließ:

in Griechenland werden Menschen willkürlich verhaftet, gefoltert, korrumpiert [...] werden zu jahre- und lebenslanger Haft verurteilt, weil sie eines gemeinsam haben: Abneigung gegen die Diktatur [...] in Griechenland gibt es zur Zeit Tausende politischer Häftlinge, dafür keine Pressefreiheit, keine Versammlungs- und Meinungsfreiheit, keine Koalitionsfreiheit, usw.⁶⁸⁹

als auch gegen die Anerkennung der Offiziere als Regierung, solange die politischen Gefangenen noch in Haft bleiben und Wahlen noch nicht stattgefunden haben.⁶⁹⁰ Eine solche Anerkennung, in Anlehnung auf Max Frisch in seiner Ansprache „Griechenland 1967 (unter anderem) und wir“, gehalten am 27. Mai 1967 im Börsensaal Zürich, würde einen Verstoß gegen die Menschenrechte und eine Verletzung der Moral der freien Welt bedeuten.⁶⁹¹



Abbildung 9: *Propyläa*, 8 (1970). Titelblatt

Allen Ansprachen wohnte indes ein gemeinsamer Nenner inne und zwar, dass die Militärdiktatur in Griechenland auch die Schweizer anging, „weil sie Schule machen könnte“, wie es Gerhard Huber in seiner Ansprache „Griechenland geht uns alle an“ deklarierte.⁶⁹²

688. *Propyläa*. Bd. 8, April (1970), S. 1

689. Walter Renschler: „Demokratie – eine Ermessensfrage. Ansprache vom 27. April 1969 im Schauspielhaus Zürich.“ In: *Propyläa*. Bd. 8, April (1970), S. 43-45, hier S. 43-44.

690. Max Frisch: „Griechenland 1967 (unter anderem) und wir. Ansprache vom 27. Mai 1967 im Börsensaal Zürich.“ In: *Propyläa*. Bd. 8, April (1970), S. 2-6, hier S. 6.

691. Ibid. S. 6. Auf der Abbildung 9 fehlt vom Wort „Zeitschrift“ der erste Buchstabe (Z) aufgrund zusammengeklebter Buchseiten.

692. Gerhard Huber: „Griechenland geht uns alle an. Ansprache an der Kundgebung Freiheit für Griechenland am 10. November 1967 in Zürich.“ In: *Propyläa*. Bd. 8, April (1970), S. 12-19, hier S. 12. Vgl. die BRD-Zeitschrift *Akzente*, die griechischen Schriftstellern auch Raum zubilligte. In *Akzente. Zeitschrift für Literatur*. 18. Jahrgang, (1971) wurden ähnliche Standpunkte wie in *Propyläa* vertreten. Bei Hans Bender erschien z.B. erneut die Ansicht, dass Griechenland alle angeht, weil es „als Verhaltensbeispiel für andere Länder“ gelten kann. (Vgl. „Warum geht

In den Ansprachen in *Propyläa* ging es schließlich um die Merkmale der Solidarisierung mit Griechenland. Gerhard Huber definierte es als Pflicht der Schweizer, alle Anstrengungen zu unternehmen, sodass den Verbannten humanitäre Hilfe, materielle und moralische Unterstützung zuteil werde, und den Griechen, die sich im Ausland befinden und „wegen ihrer tapferen Opposition nicht mehr nach Hause zurückkehren können“ im Notfall auch Asyl gewährt werde.⁶⁹³ Paul Ignaz Vogel rief in seiner Ansprache „Wir sitzen im gleichen Boot“, vom 27. April 1969 im Schauspielhaus Zürich, zum Protest und Widerstand auf und vertrat die Ansicht, dass die neue griechische Demokratie „im Untergrund, in der Verfolgung, im Widerstand gegen die Obersten“ ihren Anfang nimmt.⁶⁹⁴

Hiermit ging die Zeitschrift *Propyläa*, die nicht nur in der Schweiz, sondern auch in der BRD zirkulierte, sehr offen gegen Stellungnahmen und Richtlinien der offiziellen Politik vor.⁶⁹⁵ In diesem politisch und ideologisch stark geprägten Heft kam erstmals in deutscher Sprache ein Vorabdruck von sechs Ritsos-Gedichten vor, aus der 1970 noch unveröffentlichten Sammlung *Steine-Wiederholungen-Gitter*, die im Lager für politische Gefangene auf der Insel Leros

uns Griechenland alle an? Warum werden wir Griechenland nicht mehr besuchen können wie vor dem 21. April 1967? Warum ist unsere deutsche Interpretation griechischer Literatur veraltet oder verlogen? Auch solche Fragen stellt dieses Heft [...] Griechenland verdient die Beachtung – auch als Verhaltensbeispiel für andere Länder [...].“ (Hans Bender: „Zu diesem Heft“ In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur*. 18. Jahrgang, (1971), S. 97-98). In diesem bereits erwähnten Heft von *Akzente* sind mehrere griechische Schriftsteller und Dichter, wie etwa J. Seferis, J. Ritsos, Manolis Anagnostakis, Nikos Engonopoulos, Titos Patrikios wie auch Giorgos Ioannou, Stratis Tsirkas und Thanasis Valtinos vertreten. Somit agierte dieses *Akzente*-Heft als Anthologie zeitgenössischer griechischer Poesie und Prosa im Kleinformat. Bei *Akzente* wurde ferner zwei Themenbereichen besondere Aufmerksamkeit geschenkt; zum einen dem Verhalten zwischen Diktatur und Literatur und zum anderen der deutschsprachigen Griechenlandsrezeption anhand von Literatur. Vgl. hierzu die Texte von Theofilos Frangopoulos: „Die Militärregierung und die Literatur“, Wolfgang Rieger: „Athenen Ansichten oder Das Gesetz der Ordnung“ und Anselm Haverkamp: „Griechische Literatur in Deutschland. Bemerkungen zu den Bedingungen der Rezeption neugriechischer Literatur in Deutschland“ In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur*. 18. Jahrgang, (1971), S. 99-108, 163-172 und S. 173-189. Durch dieses Heft machte *Akzente* ebenso wie *Propyläa* Front gegen die Diktatur und maß der Literatur, genauso wie Max Frisch in *Propyläa*, eine schwerwiegende Widerstandsfunktion gegen „Macht und Machthaber“ bei. (Bender, „Zu diesem Heft“, S. 97-98).

693. Huber, „Griechenland geht uns alle an“, S. 18.

694. Paul Ignaz Vogel: „Wir sitzen im gleichen Boot. Ansprache vom 27. April 1969 im Schauspielhaus Zürich.“ In: *Propyläa*. Bd. 8, April (1970), S. 41-43, hier S. 42.

695. In der Schweiz traf die Militärdiktatur zwar nicht auf Zustimmung, aber sie wurde toleriert und als „gescheite Diktatur“ bezeichnet, die es sich zum Ziel setzte, Ruhe und Ordnung zu schaffen. Es ist genau dieses stabile Bild von Griechenland, in Watte der Ruhe und Ordnung verpackt, das von Renschler als autoritäre Macht entpuppt wurde. Ruhe und Ordnung, das ewig wiederkehrende Alibi der Autorität, führen letztendlich, wie Renschler offenlegte, auf den Friedhof, „dorthin, wo die Autorität der Allmacht, der Tod, für Ruhe und Ordnung sorgt.“ (Renschler, „Demokratie – eine Ermessensfrage“, S. 43).

(1968) und unter Hausarrest auf der Insel Samos (1969) verfasst wurde.⁶⁹⁶ Diesen sechs Gedichten haftet das Gefühl einer tiefen Enttäuschung und Ausweglosigkeit an:

Ekelhaft, sagt er, ekelhaft. Verschliesst die Ohren, die Nasenlöcher, die Augen / Was sollst du hören? Was sollst du sehen? Sieben Kugeln, acht Kugeln. / Auch der Mörder ermordet, und der andere gleichfalls, / auch hier, auch dort. Wo sollst du hinblicken? Was entgegengesetzten? / Alle Fahnen zerrissen auf der ganzen Länge der Zeit, / keine einzige auf einem hohen Balkon, die man auf Halbmast senken könnte. / Alte Zeitungsblätter schwimmen auf den Wassern, neben den Ertrunkenen⁶⁹⁷

und sie stellen ein Griechenlandbild dar, das von Verwüstung gezeichnet ist sowie von einer typisch deutschen Wahrnehmung des Griechischen Lichtjahre entfernt liegt: „Gebrochene Weinstöcke, Steine, Dornen, ein Krug. / Das kleine Feld ist verwüstet. Das Haus seit Jahren verschlossen. / Seit damals ist Vangelis nicht zurückkehrt.“⁶⁹⁸

Der Fokus auf Ritsos wurde in weiteren Heften von *Propyläa* beibehalten.⁶⁹⁹ Dabei verhielt es sich wie mit den Auswahlbänden *Gedichte* und *Poesiealbum Mikis Theodorakis*. Die Vermittlungsarbeit aus dem Ritsos-Werk ging mit dem gegen die Militärdiktatur erklärten Kampf Hand in Hand. Der von *Propyläa* übernommene anti-diktatorische Kontext, in den die Ritsos-Gedichte eingebettet wurden, untermauerte zudem deren politische Auslegung. Die Zeitschrift *Propyläa* trug von 1968 bis 1976 maßgeblich zur Bekanntschaft mit dem Ritsos-Werk bei. Es darf dabei aber nicht vergessen werden, dass die literarische Übersetzung immer auf ein starkes politisches Engagement gegen die Junta hinauslief.

696. Es handelt sich um folgende Gedichte: „Unausgeführt“, „Unbeantwortet“, „Ohne Gegengewicht“, „Epilog“, „Nachrichtenbulletin“, „Griechenland.“ (Siehe *Propyläa*. Bd. 8, April (1970), S. 55-56). Dieses Heft enthält zudem eine leicht gekürzte Version der Erzählung Sotiris Patatzis’: „Distomo – Chronik eines Massakers“ über das brutale und grausame Massaker in Distomo (Juni 1944). Zur deutsch-griechischen Kriegsgeschichte siehe hier Hagen Fleischer: „Der lange Schatten des Krieges und die griechischen Kalenden der deutschen Diplomatie.“ In: *Hellas verstehen*, S. 205-243.

697. Jannis Ritsos: „Ohne Gegengewicht“ In: *Propyläa*. Bd. 8, April (1970), S. 55.

698. Einleitungsverse aus dem Gedicht: „Griechenland“ Ibid. S. 56.

699. Vgl. die Fußnoten 595 und 674. Ritsos’ Gedichte kamen, wie bereits geschildert, im 9.-11. Doppelheft (1971) vor; dieses Doppelheft, das sich als Anthologie griechischer Dichtung von der Antike bis zur Gegenwart darstellt, entstand aus Anlass des 150-jährigen Jubiläums des Befreiungskampfes gegen das Osmanische Reich, und inkludierte insbesondere neun Gedichte von Ritsos aus dem Gedichtband *Wiederholungen*. Es handelt sich um folgende Gedichte in Übersetzung von Argyris Sfountouris: „Die Gräber unserer Ahnen“, „Und beim Erzählen“, „Nach dem Bruch des Paktes zwischen Lakedämon und Athen“, „Philomela“, „Das goldene Vlies“, „Phemonoe“, „Die verlorene Hyperboreia“, „Ehrfurcht und Lorbeer“, „Unser Leben in Phares“. (*Propyläa*. Bd. 9-11, Sommer (1971), S. 162-168). Der letzte Auftritt von Ritsos in *Propyläa* vollzog sich 1976 im 16.-17. Doppelheft mit der Übersetzung der Sammlung *Θυρωπέο (Pfortnerloge)*. Jannis Ritsos: „Pfortnerloge. 99 Gedichte. Griechisch in der Handschrift des Dichters. Deutsche Übersetzung von Argyris Sfountouris.“ In: *Propyläa*. Bd. 16-17, Sommer (1976).

3.3 Zeugenaussagen von Günter Dietz (1968): erster Versuch zu Ritsos' Entpolitisierung

Im Gegensatz zu den derzeitigen Ausgaben *Poesiealbum Mikis Theodorakis* (DDR), *Gedichte* (BRD) und *Zeugenaussagen II* (Schweiz), die von einem anti-diktatorischen Ideal getrieben waren, fehlte in der Ausgabe *Zeugenaussagen I* von Günter Dietz jeglicher Hauch von Protest gegen die Junta oder gegen die Verbannung des Dichters.⁷⁰⁰ Die Ausgabe *Zeugenaussagen I* stellte somit einen Sonderfall in der Ritsos-Rezeption dar, da sich ein entideologisierender Faden durch das Nachwort von Günter Dietz zog, zumal in politisch sehr brisanten Zeiten. Zusätzlich leitete Dietz eine Annäherung an Ritsos ein, die nicht in die Biografie des Dichters blickte. Dietz hielt die Biografie von Ritsos wie auch Griechenlands Geschichte von seiner Annäherung an den Dichter fern.

Im schroffen Gegensatz zum Standpunkt von Armin Kerker und Erasmus Schöfer (BRD) oder Bernd Jentzsch und Klaus-Dieter Sommer (DDR), dass Ritsos' Inspiration ihren Ursprung in seiner politischen Überzeugung habe, war die Auffassung von Dietz, dass der revolutionäre Linkssozialismus, wie er sich in Ritsos' erstem Gedichtband *Traktor* (1934) manifestierte, „das wahre Gesicht des Dichters zwar verhüllte aber nicht entstellte.“⁷⁰¹ Hiermit stufte Dietz das vor 1952 verfasste Werk von Ritsos, das unter dem Bann des Sozialistischen Realismus entstand, herunter und gab den Gedichten den Vorrang, die sich von einer explizit ideologisch-politischen Richtung (inhaltliche Ebene) sowie von traditionellen Formen (formale Ebene) ablösten.⁷⁰²

Dietz scheint die Hauptrichtung der Ritsos-Rezeption in der BRD, die den Fokus bis in die 80er-Jahre hinein auf das ideologisch-politische Werk des Dichters beibehielt, vorwegnehmen bzw. im Voraus umkehren zu wollen. Dabei schleicht sich der Eindruck ein, dass der Grundvorbehalt von Dietz gegen das frühere, sozialistisch geprägte Werk von Ritsos nicht in werkimmanenten, sondern in ideologischen Kriterien wurzelte.

Es wundert daher nicht, dass das Interesse von Dietz am Werk von Ritsos weder ideologisch motiviert war noch etwas mit der Protestbewegung gegen die Junta zu tun hatte. Dietz lag eine völlig andere Motivation zugrunde, wie z.B. Ritsos' Verbundenheit mit der griechischen

700. Da sich die Auswahl von Günter Dietz auf den Gedichtband *Μαρτυρίες Α'* bzw. *Zeugenaussagen I* beschränkte, wird diese Ausgabe von nun an als *Zeugenaussagen I* zitiert, auch in Abgrenzung zur gleichnamigen in der Reihe der Zeitschrift *Propyläa* erschienenen Ausgabe *Zeugenaussagen II*.

701. Ritsos, *Zeugenaussagen I*, S. 43.

702. In diese Kategorie kann u.a. das Poem *Epitaph* eingegliedert werden, das über eine traditionelle Form verfügt und zugleich eine revolutionäre Botschaft vermittelt.

Antike. Es ist sicherlich kein Zufall, dass der Altphilologe Dietz als erster Übersetzer Ritsos eine Nähe zur griechischen Tragödie nachsagte und darüber hinaus den Helden Homers ebenso wie der antiken Tragödie die Helden von Ritsos entgegensetzte. Bei Ritsos, wie Dietz herausstellte, fand eine Umkehrung des Heroischen statt, da die Helden „zu einfachen anonymen Menschen geworden sind, die in ihrem schweren Dasein vom Absoluten, das sie heimlich begehren, plötzlich getroffen sind.“⁷⁰³

Nicht zuletzt kristallisierte sich bei Dietz das ständige Schreiben als Hauptmerkmal des Schaffens von Ritsos heraus.⁷⁰⁴ Während Dietz im Schreiben eine Art individueller Rettung „vor dem völligen Zusammenbruch“, und zwar eine Art Rettung aus dem „Drama der Einsamkeit“ sah, was Ritsos von klein auf erleben musste, nahm die Rettungsfunktion des Schreibens bei Ritsos eher kollektive und identitätsstiftende Züge an.⁷⁰⁵ Mittels Dichtung setzte Ritsos den Mut über die Verzweiflung, half seinen Mitgefangenen, das Leben in der Verbannung zu verkraften und lieferte poetisch verdichteten Denkstoff zur Aufarbeitung der griechischen Vergangenheit. Es lässt sich erahnen, dass die Herabsetzung der Bedeutung der Ritsos-Gedichte für die Herausbildung einer kollektiven Identität nicht unabhängig von der Degradierung des Linkssozialismus war. Denn die Formation und die Behauptung einer gemeinsamen (linken) Identität rührten am Vertrauen in den Linkssozialismus bzw. den Kommunismus und an der damit einhergehenden rettenden Funktion der Dichtkunst.

Nicht nur die Tendenz zur Entpolitisierung, sondern auch die Übersetzungsweise von Dietz stellte ein Novum dar. Wie es sich anhand des Gedichtes „Διεργασία“ (auf Deutsch „Zurichtung“) veranschaulichen lässt, wurde das Sinngefüge des Originals auf das absolut Notwendige mittels eines äußerst knappen und kargen Duktus reduziert.

Διεργασία⁷⁰⁶

Μέρα με την ημέρα αφοπλιζόταν. Πρώτα γδύθηκε τα ρούχα του, αργότερα τα εσώρουχά του, αργότερα το δέρμα του, αργότερα τη σάρκα και τα οστά του, ώσπου στο τέλος έμεινε αυτή η απλή, ζεστή, καθάρια ουσία, που μόνος του, αφανής και χωρίς χέρια, την έπλαθε μικρά λαγήνια, ποιήματα κι ανθρώπους. Και πιθανόν, ένας ανάμεσα σ' αυτούς, νάταν κ' εκείνος.

Zurichtung⁷⁰⁷

Tag für Tag entkleidete er sich. Legte zuerst den Anzug ab, das Hemd, dann die Haut, Fleisch und Knochen, bis am Ende die nackte warme Substanz erschien, die er für sich ohne Hände, formte zu Krügen, Worten und Menschen. Einer von ihnen, wahrscheinlich, war auch er.

703. Ritsos, *Zeugenaussagen I*, S. 43.

704. Ibid.

705. Vgl. „In Athen durchlebte er – in der Erfahrung von Armut und Krankheit (Tuberkolose) – das Drama der Einsamkeit. Nur ständiges Schreiben rettete ihn vor dem völligen Zusammenbruch.“ (Ritsos, *Zeugenaussagen I*, S. 43).

706. Ritsos, *Zeugenaussagen I*, S. 8-9.

707. Ibid.

Es fällt gleich ins Auge, dass das durch dreifache Wiederholung Aufmerksamkeit auf sich ziehende Adverb „αργότερα“ in der Übersetzung nur ein einziges Mal („dann“) vorkommt. Dadurch tritt der progressive Charakter der im Gedicht vollzogenen „Abrüstung“ bzw. Selbstoffenbarung aus der Übersetzung von Dietz bedeutend geschwächt hervor. Zudem werden das Possessivpronomen „του“ („sein“) ebenso wie die Adjektive „αφανής“ („unsichtbar“) und „μικρά“ („klein“) nicht in die Übersetzung von Dietz eingebracht. Schließlich schlägt das Destillat der hier beschriebenen Selbstentlarvung: „απλή ζεστή καθάρια ουσία“ bzw. die („einfache, warme und reine Substanz“) lediglich ins folgende Bild um: „die nackte warme Substanz“.⁷⁰⁸

3.3.1 Die Weiterbeschäftigung von Günter Dietz mit Ritsos

Aussagekräftig für die intensive Auseinandersetzung von Dietz mit Ritsos ist, dass sie sich über 40 Jahre hin erstreckt. 1982 erfuhr der Auswahlband *Zeugenaussagen I* seine zweite, bearbeitete Auflage,⁷⁰⁹ die um sechs Gedichte bereichert war und einen auf den neuesten Stand gebrachten Überblick über Ritsos' Veröffentlichungen sowohl im griechischen als auch im deutschsprachigen Raum (1957-1981) bot.⁷¹⁰ Dietz versuchte, in seinem zweiten Nachwort aus dem Jahr 1982 seine Faszination über die *Zeugenaussagen* zu begründen; diese beruhte zumeist auf der zentralen Stelle, die der Dichter selbst den *Zeugenaussagen*, die ihn neben jeder anderen Arbeit ununterbrochen beschäftigten, zuschrieb.⁷¹¹

Aus zahlreichen Gründen, die Ritsos in seiner Einleitung zu *Zeugenaussagen* anführte, um deren Anziehungskraft auf ihn zu erklären, suchte sich Dietz die beiden heraus, die seiner Meinung nach auch in der Lage seien, neue Zugänge zum Verständnis von Ritsos zu öffnen.⁷¹²

708. Die Übersetzung von Dietz ist übrigens stellenweise sehr frei. Die Verben „αφοπλιζόταν“ („abrüsten“) und „έμεινε“ („blieb“) wie auch die Substantive „ρούχα“ („Kleidung“) und „ποιήματα“ („Gedichte“) wurden ungenau jeweils mit „entkleiden“, „erschien“, „Anzüge“ und „Worte“ wiedergegeben.

709. Jannis Ritsos: *Zeugenaussagen. Neugriechisch und Deutsch. Ausgewählt und übersetzt von Günter Dietz*. Hg. von Roswitha Th. Hlawatsch und Horst G. Heiderhoff. Waldbrunn: Horst Heiderhoff, 1982.

710. Drei von den sechs neuen Gedichten, und zwar die folgenden: „Ακριβώς τότε“ („Gerade in jenem Augenblick“), „Απογευματινό“ („Früh abends“) und „Καθημερινά συμβάντα“ („Tagesereignisse“) wurden bereits in anderen Ritsos-Ausgaben, wie z.B. in *Mit dem Maßstab der Freiheit* (1971), *Die Wurzeln der Welt* (1970) und *Milos geschleift* (1979) übersetzt.

711. Ritsos räumte in der „Einleitung zu den Zeugenaussagen“ offen ein, dass diese Gedichte für ihn eine hervorragende Bedeutung beanspruchten. Vgl. exemplarisch folgendes Zitat: „Ich kann nicht genau sagen, wie und warum ich mich mit besonderer Ausdauer und Liebe so viele Jahre hindurch, parallel zu anderen Arbeiten, immerzu mit den Zeugenaussagen beschäftigt und ihnen eine so herausragende Bedeutung beigemessen habe.“ (Ritsos, „Einleitung zu den Zeugenaussagen“, S. 55).

712. Dietz merkte an, dass Ritsos insgesamt sieben Gründe angab, um die zentrale Stellung der *Zeugenaussagen* in seinem Schaffen zu erläutern. Dietz bezog sich auf die beiden letzten, da sie vor allem „das Verständnis der *Zeugenaussagen* erleichtern.“ (Ritsos, *Zeugenaussagen I* (1982), S. 61).

Die *Zeugenaussagen* sind nämlich, wie Ritsos es 1962 formulierte, einerseits eine „sofortige Reaktion auf aktuelle und dringliche Probleme unserer Zeit“ und entspringen andererseits dem Wunsch „einen Augenblick“ durch Anhalten „zu isolieren, festzuhalten [...]“. ⁷¹³ Der poetische Ausdruck dieser ständigen Bewegung, woraus das menschliche Dasein konstituiert wird, ergreift den Leser und vermittelt ihm, laut Dietz „menschliche Erfahrung, die sonst nie zur Sprache gekommen wäre.“ ⁷¹⁴ Darüber hinaus sind diese Gedichte, die das vermeintlich Bekannte in einem ungewöhnlichen Blickwinkel erschließen, für den reflektierenden Leser eine geistige Erregung, um „sich in ein neues Zeitgefühl, in ein neues Sehen, Empfinden und Denken, in ein neues Bewusstsein einzuüben.“ ⁷¹⁵

Was die Übersetzung der *Zeugenaussagen* anbelangt, sind keine bedeutenden Abweichungen von ihrer ersten Auflage (1968) festzustellen. Zwölf von den insgesamt dreiundzwanzig Gedichten waren der ersten Auflage entnommen. Nur fünf unterlagen kleinen Änderungen bzw. Verbesserungen, wobei als charakteristisches Merkmal der Übersetzung von Dietz die Kargheit und Knappheit seiner Sprache bleibt. ⁷¹⁶

Zwar hat sich die Übersetzungsweise von G. Dietz im Laufe der Jahre (von 1968 bis 1982) nicht verändert, aber seine Annäherung an das politische Engagement des Dichters unterlag einer Perspektivenveränderung. Dies ließ sich erstens an detaillierten Informationen zu Ritsos' politischen Aktivitäten bestätigen. Beschränkte sich Dietz 1968 auf die schlichte Bemerkung, dass Ritsos zweimal im Leben von 1948-1952 und erneut ab 1967 auf Straflagerinseln inhaftiert wurde, fügte Dietz 1982 hinzu, dass der Dichter in den Jahren der deutschen Besatzung an der antifaschistischen Befreiungsfront EAM teilgenommen sowie am Bürgerkrieg auf Seiten der Nationalen Befreiungsarmee ELAS gestanden hatte. ⁷¹⁷ Zurück bleibt natürlich die Frage, ob Dietz, der auch in Griechenland, und zwar von 1958 bis 1964 als Lehrer an der Deutschen Schule in Athen arbeitete, es 1968 aus Rücksicht auf seinen beruflichen Einstieg vermied, die Dinge beim Namen zu nennen und bewusst nicht auf Protest gegen die Junta bzw. auf das politische Engagement des Dichters einging.

713. Ritsos, „Einleitung zu den Zeugenaussagen“, S. 55-56.

714. Ritsos, *Zeugenaussagen I* (1982), S. 61.

715. Ibid.

716. Es muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass Dietz 2009, zum hundertsten Geburtsjubiläum von Ritsos zusammen mit Andrea Schellinger eine Gesamtausgabe aller drei Bände der *Zeugenaussagen* herausgab, in einer stark bearbeiteten Fassung, die sich mit großer Akribie an das Original hält. Vgl. Kapitel 3.7.3.

717. Vgl. Ritsos, *Zeugenaussagen I*, S. 44 und Ritsos, *Zeugenaussagen I* (1982), S. 53.

Zweitens springt ins Auge, dass Dietz aus seinem ersten Nachwort, das auch in der zweiten Auflage der *Zeugenaussagen* enthalten ist, einen Satz zensierte, d.h. strich und zwar folgenden, der den negativen Einfluss der Ideologie (des revolutionären Linkssozialismus) auf Ritsos' Frühwerk zutage brachte: „der revolutionäre Linkssozialismus hat das wahre Gesicht des Dichters mitunter verhüllt.“⁷¹⁸ An dieser Stelle lässt sich kaum die Frage von der Hand weisen, was diese Veränderung des ursprünglichen Nachwortes herbeiführen könnte.

Meines Erachtens sah sich Dietz gezwungen diese Stelle zu streichen nach der scharfen Kritik von Armin Kerker in seinem 1980 herausgegebenen Auswahlband *Steine, Wiederholungen, Gitter* an philhellenischen Gymnasiallehrern, die man in Deutschland „zu lange auf griechische Dichtung – oder was sie dafür hielten, losgelassen hat.“⁷¹⁹ Kerker warf dieser Kategorie von Übersetzern vor, das Wesen der Poesie von Ritsos verzerrt zu haben, als von ihnen behauptet wurde, der revolutionäre Linkssozialismus sei dafür verantwortlich, das wahre Gesicht des Dichters verhüllt zu haben.⁷²⁰

An Kerkers Kritik, die sehr präzise ihr Ziel erreichte, lässt sich erahnen, dass sich politisch-ideologisch motivierte Ressentiments unter den Ritsos-Übersetzern präsent machten. Die politisch-ideologische Sichtweise des Vermittlers bestimmte, wie auch im nächsten Kapitel zu zeigen ist, im großen Teil den Umgang mit Ritsos und mit der Übersetzung seiner Gedichte. Kerker, ein ausdrücklicher Gegner der Entpolitisierung von Ritsos, setzte sich auch mittels Dichtung gegen diese von G. Dietz sowie auch von Isidora Rosenthal-Kamarinea vertretene Richtung ein. Mit einem Anfang der 70er-Jahre verfassten Gedicht: „Für Jannis Ritsos“ polemisierte Armin Kerker eine Annäherung an Ritsos, die die politische Dimension seines Werks nicht in den Vordergrund stellte.⁷²¹

3.4 Niederschlag der Ideologie und Poetik in Ritsos' Rezeption

Anfang der 70er-Jahre erschienen zwei Auswahlbände; der eine, der den Titel *Die Wurzeln der Welt* trug, erschien 1970 in der DDR, während der andere im darauffolgenden Jahr (1971) in

718. Ritsos, *Zeugenaussagen I*, S. 43.

719. Ritsos, *Steine, Wiederholungen, Gitter*, S. 82. Zwar erwähnte Armin Kerker den Namen, Günter Dietz, nicht, aber es fiel nicht schwer, den Altphilologen und Gymnasiallehrer Dietz, der von 1972 bis 1993 als Schulleiter am Heidelberger Gymnasium Kurfürst-Friedrich tätig war und sich in Deutschland als Übersetzer eines anderen griechischen Dichters, (Odysseas Elytis), einen Namen machte, als Gegenstand dieser Kritik zu identifizieren.

720. Ritsos, *Steine, Wiederholungen, Gitter*, S. 82. Aus Kerkers Nachwort geht hervor, dass sich das wahre Ritsos-Gesicht im revolutionären Linkssozialismus zeigt.

721. Vgl. den siebten Teil in der vorliegenden Arbeit.

der BRD mit dem Titel *Mit dem Maßstab der Freiheit* herausgebracht wurde.⁷²² Beide Auswahlbände beruhten zwar bis zu diesem Zeitpunkt auf der breitesten Auswahl aus dem Ritsos-Werk; sie begaben sich aber ins „Gehäuse“ einer komplett unterschiedlichen Annäherung daran, die sich sowohl in der Gedichte-Auswahl als auch im Paratext bzw. im Nachwort von Bernd Jentzsch und Klaus-Dieter Sommer (DDR) sowie von Kamarinea (BRD) widerspiegelte. Während die Ausgabe *Die Wurzeln der Welt*, erschienen beim DDR-Verlag Volk und Welt, größtenteils auf Gedichte zurückgriff, die im sozialistischen Ton geprägt waren, orientierte sich der im Damokles Verlag erschienene Auswahlband *Mit dem Maßstab der Freiheit* an einer unterschiedlichen Selektion aus dem Werk des Dichters (1936-1970) bzw. an Gedichten, die nicht als offene, engagierte Reaktion gegen die Repression des Staates oder als Reaktion auf historische Ereignisse bezeichnet werden konnten. Zusätzlich war das Nachwort von Jentzsch und Sommer in Prinzipien des Sozialistischen Realismus gekleidet, der auch in der Übersetzung aufging, wohingegen Kamarineas Vorwort jeglicher politischen bzw. ideologischen Identität entbehrte.

3.4.1 *Die Wurzeln der Welt*: Paratext und Übersetzung in sozialistischem Banne

Im Mittelpunkt des Nachwortes von Jentzsch und Sommer lag der Vorsatz, die Gemeinsamkeiten des Oeuvres von Ritsos mit der DDR-Literatur zutage zu bringen.⁷²³ Zugleich bot ihr Nachwort dem DDR-Publikum erstmals eine tiefe Einsicht in das Werk des griechischen Dichters. Auf diese Weise wurde die Bedeutung der einfachen Gegenstände in der Ritsos-Dichtung, wie bei G. Dietz, ausgelotet; die einfachen Gegenstände sowie jede im Werk von Ritsos vorkommende Einzelheit führten, Jentzsch und Sommer zufolge, „auf innere Zusammenhänge“ und darüber hinaus „auf die Wurzeln der Welt“ zurück.⁷²⁴ Ritsos’ Dichtung fragte somit „an der Schwelle zu einem neuen Zeitalter nach der Bestimmung des Menschen“, wobei der ideologische Hauch, der beim Vorwort von Dietz komplett fehlte, den Leser in diesem Satz „anflog“ und gefangen nahm.⁷²⁵

722. Ritsos, *Die Wurzeln der Welt* und Ritsos, *Mit dem Maßstab der Freiheit*. Wie aus dem Archiv des Verlages Volk und Welt hervorgeht, wurde die Ausgabe *Die Wurzeln der Welt* in einer Auflagehöhe von 2000 Exemplaren gedruckt.

723. Das Nachwort von Jentzsch und Sommer wurde 1970 zusammen mit den drei folgenden Gedichten: „Martha und das Land mit den glücklichen Schornsteinen“, „ Erotische Leiter“ und „Der Frieden“, ein Poem, das dem griechischen, sozialistischen Dichter Kostas Varnalis gewidmet wurde, im 1.-6. Heft der Zeitschrift *Sinn und Form* vorabgedruckt. Vgl. Bernd Jentzsch und Klaus-Dieter Sommer: „Jannis Ritsos“ und „Jannis Ritsos. Gedichte.“ In: *Sinn und Form, Beiträge zur Literatur*. 1. Heft, (1970), S. 25-30 und 31-37.

724. Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 128.

725. Ibid.

Ein weiteres von Jentzsch und Sommer besprochenes Merkmal der Dichtung von Ritsos, das die Aufmerksamkeit des Lesers fesselte, waren die unerwarteten, „neue Blickwinkel“ öffnenden „Abschweifungen“ wie auch die überraschenden Wendungen, die Ritsos in das Ende vieler Gedichte durch Verwendung „eines von ungefähr ausgesprochenen und an sich belanglosen Wortes“ einflocht.⁷²⁶ Ritsos' Poetik wurde zuletzt in ihrem Kern getroffen, als das Ineinandergreifen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft von den Übersetzern ans Licht gebracht wurde.⁷²⁷ Vielen Poemen, wie z.B. *Romiosini* oder *Herrin der Weinberge*, verleibte Ritsos Teile der Tradition ein und verband diese mit den gegenwärtigen Umständen. Die griechische Geschichte wurde indes synchronisch verstanden; dies zeigte sich anhand z.B. von *Romiosini* daran, dass Akriten, Klephten und Partisanen zusammen gegen die „fremden Schritte“ kämpfen, während die ebenfalls am Kampf beteiligte Landschaft als Träger des historischen Gedächtnisses einer Nation agierte, die sich über ihre Freiheitskämpfe diachronisch definierte.⁷²⁸

Es muss in diesem Kontext erwähnt werden, dass Ritsos' Umgang mit Vergangenheit bzw. mit Gegenwart und Zukunft vom Sozialistischen Realismus nicht unbeeinflusst blieb. Denn der Sozialistische Realismus behauptete, wie Kliems nahelegte, „die Identität des Jetztzustands mit der Tradition.“⁷²⁹ Mit anderen Worten wurde im Sozialistischen Realismus über die Vergangenheit, in diesem Fall bei Ritsos über die griechische Vergangenheit derart erzählt, sodass eine Verbindungslinie zwischen „Damals“ und „Heute“ ersichtlich wurde;⁷³⁰ des

726. Ibid.

727. Ibid. Ein Charakteristikum des Ritsos-Werks ist, dass viele Gedichte / Poeme, das Poem *Chronik*, die lyrischen Monologe der *Vierten Dimension* wie auch gewisse Gedichte aus *Wiederholungen*, im Gewande der antiken Geschichte oder Mythen zutage treten; dieses Nachleben der Vergangenheit wurde aber immer in die aktuelle Lebenswelt eingepasst. Das Konzept, das hinter dem ineinander Verschmelzen von Vergangenheit und Gegenwart steckte, war ein Doppeltes. Zum einen war die mythologische Maske ein gutes Mittel, z.B. um der Zensur der Obristen zu entgehen. Zum anderen wurzelte die Hingabe an die Antike in der Überzeugung, dass die Vergangenheit dem Menschen dabei helfen könnte, Gegenwart und Zukunft begreiflicher zu machen. Bezeichnend dabei ist, dass Ritsos den mythischen Gestalten Umwandlungsprozesse aussetzte und dass er seinen Stoff in Anachronismen packte, wie Lily A. Dracou treffend bemerkte. Lily A. Dracou: „Verse wie Zeichen auf Steinen. Ein Besuch beim griechischen Lyriker Jannis Ritsos.“ In: *Presse* (22-23.05.1982), ohne Seitenangabe.

728. Vgl. Veloudis, „Αυτοβιογραφία, Μύθος και Ιστορία“ („Autobiografie, Mythos und Geschichte“), S. 32, Stefanos Dialismas: *Εισαγωγή στην Ποίηση του Γιάννη Ρίτσου* (Einführung in die Dichtung von Jannis Ritsos). Athen: Epikairoiti, 1999, S. 35-36 und Bien, *Yannis Ritsos. Collected Studies & Translations*, S. 22.

729. Kliems, „Vorwort: Zwischen Ablehnung und Nachahmung“, S.14.

730. Vgl. exemplarisch folgende Verse aus *Romiosini*: „Hier ist in jede Tür ein Name geschnitzt wohl seit dreitausend Jahren / auf jedem Stein ist ein Heiligenbild mit wilden Augen und Haaren wie Schnüren, / jeder Mann hat auf dem linken Arm Stich für Stich eine rote Gorgone, / jedes Mädchen hat eine Handvoll gesalzenes Licht unterm Rock, / und die Kinder haben fünf, sechs Kreuzchen Bitterkeit auf ihrem Herzen [...] Du brauchst dich nicht erinnern. Wir wissen es [...] Die Ader der Platane hat dein Blut, dasselbe Blut haben auch / die Asphodelen der Insel und der Kapernstrauch. (Jannis Ritsos: „Romiosini.“ Übersetzt von Thomas Nikolaou. In: *Milos geschleift*, S. 20 und 34).

Weiteren sollte durch die in Anlehnung an René BÍlik „historisch fundierte“ Verbindung zwischen Tradition, Vergangenheit und gegenwärtigem Zustand die Identität eines gemeinsamen „Wir“ beschwört und verteidigt werden, und zwar bei Ritsos die Identität der griechischen Linken.⁷³¹

Am Beispiel des Nachwortes von Jentzsch und Sommer lässt sich die u.a. von Gasparov vertretene Ansicht bestätigen, dass die literarische Übersetzung eine Art Bekanntschaft zwischen einander fremden Zivilisationen sei.⁷³² Damit diese Bekanntschaft überhaupt zustande kommt, räumte Gasparov ein, müssen beide Zivilisationen gewisse Gemeinsamkeiten aufweisen. Es sind genau diese Gemeinsamkeiten, wie Gasparov weiter ausführte, die in der Anfangsphase der Bekanntschaft ausgesucht und hervorgehoben wurden.⁷³³

Ausgegangen von diesem Standpunkt erklärt sich das Bemühen von Jentzsch und Sommer, die Verankerung des Ritsos-Werks im sozialistischen Wertsystem in den Vordergrund ihres Nachwortes zu rücken. Auf diese Weise traten die Ritsos-Merkmale sichtbar hervor, die ihn mit der herrschenden Poetik der Zielkultur bzw. mit dem Sozialistischen Realismus verbanden. Feststellungen, wie z.B. die folgende, dass Ritsos in seiner ersten poetischen Sammlung *Traktor* den „Enthusiasmus der ersten Fünfjahrpläne über den sozialistischen Aufbau in der Sowjetunion“ und die Technik erschloss (etwas „der literarischen Tradition seines Landes absolut Fremdes“), liefen darauf hinaus, die Empfänglichkeit des DDR-Lesers für einen fremdsprachigen Dichter durch Hervorhebung der Gemeinsamkeiten zwischen diesem und dem Zielland zu verstärken.⁷³⁴

Zu einer möglichst ebenen Bekanntschaft mit Ritsos trug in diesem Kontext auch die Bemerkung bei, dass Ritsos beliebte Motive des Sozialistischen Realismus, beispielsweise das Motiv der den Kampf ihres Sohnes fortsetzenden Mutter in sein Werk, z.B. in das Poem

731. (Vgl. René BÍlik: „Drei Fragen an den Sozialistischen Realismus.“ In: *Sozialistischer Realismus. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa II*, S. 25-38, hier S. 27-28). Im späteren Ritsos-Werk z.B. in den Poemen der *Vierten Dimension* ließ das ideologisch bedingte Ineinandergreifen von verschiedenen Zeitstufen nach. An Stelle dessen trat die gekonnte Verwebung von autobiografischen, mythischen und historischen Elementen zu einem Gesamtbild auf. (Vgl. Giorgos Veloudis: *Γιάννης Ρίτσος. Προβλήματα Μελέτης του Έργου του (Jannis Ritsos. Forschungsprobleme des Ritsos-Werks)*. Athen: Kedros, 1982, S. 33). Siehe beispielsweise das Poem *Das tote Haus*, in dem die Familiensaga von Ritsos im Gewande der mythischen Familiensaga Atreus' zutage trat. (Vgl. Kokoris, *Μια Φωτιά. Η Ποίηση. Σχόλια στο Έργο του Γιάννη Ρίτσου (Ein Feuer. Die Dichtung. Kommentare zum Werk von Jannis Ritsos)*, S. 75-77).

732. Michail Gasparov: „Brjusov und die Buchstabentreue. Nach unveröffentlichten Materialien zur Übersetzung der Aeneis.“ In: *Masterstvo perevoda*, 8 (1971), S. 88-128 (übers. von Sebastian Donat (Manuskript) S. 1-9, hier S. 7).

733. Ibid. Den gleichen Standpunkt vertrat später der historisch-deskriptive Ansatz, wie schon in der Einleitung vorgemerkt wurde.

734. Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 131.

Epitaph oder ins Schauspiel *Die Mutter*, einsetzte. Die Verbundenheit von Ritsos mit der sozialistischen Literatur kam indes stärker zum Vorschein, indem erläutert wurde, dass die Bearbeitung des Mutter-Motivs bei Ritsos offenbar auf kanonisierten Werken der sozialistischen Literatur, wie z.B. auf Gorkis Roman *Die Mutter* sowie auf Brechts Stück *Die Gewehre der Frau Carrar* fußte.⁷³⁵

Aus der bisherigen Darlegung wurde vollends evident, dass Ritsos' positive Bewertung vornehmlich aus den sozialistischen Idealen herrührte, die in seinem Werk zutage traten;⁷³⁶ zudem drängte Ritsos an die DDR-Öffentlichkeit über Kennzeichen einer Poetik, die diese Öffentlichkeit erkennen und nachvollziehen würde. Dieses Vorgehen d.i. „to rewrite literature in terms of a system their potential audience would be able to understand“ sowie auch die zwischen Ritsos und Brecht oder Gorki gestellten Vergleiche zählt, in Anlehnung an Lefevere, zu den angewandten Strategien, die bei der Rezeption eines übersetzten Dichters eine gewichtige Rolle spielen.⁷³⁷

Auf diese Weise wundert es nicht, dass der inhaltliche Aspekt, worauf die sozialistische Literatur viel Wert setzte, demonstrativ ins Bild von Ritsos eingebracht wurde.⁷³⁸ Es stand z.B. im Epizentrum des Nachwortes von Jentzsch und Sommer, dass Ritsos in der „Résistance eine neue Themen-Unendlichkeit“ fand, die mit den „Ideen der Oktoberrevolution“ und mit der „von der modernen Technik geprägten Welt“ verknüpft war.⁷³⁹ Ritsos wurde zudem in die Liste der Dichter: Aragon, Neruda, Hikmet und Majakowski eingereiht, denn seine Thematik griff, sowie die ihre ebenfalls auf die antike Mythologie zurück und zugleich entwarf sie „Ansichten von künftigen Gärten, Fabriken und Städten.“⁷⁴⁰

An dieser Stelle trat dem Leser der Eindruck entgegen, dass Ritsos ins kulturelle Erbe des Sozialistischen Realismus eingegliedert und darin bestens aufgehoben wurde.⁷⁴¹ Ritsos' Poesie

735. Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 132.

736. In diesem Punkt unterscheiden sich Jentzsch und Sommer von Dietz, der das frühere Schaffen von Ritsos auf Basis der gleichen, sozialistischen Ideale negativ einstufte. Siehe die Kapitel 3.3 und 3.3.1.

737. Lefevere bezeichnete die oben erwähnten Strategien jeweils als „Analogy Strategy“ und „Apology Strategy.“ Lefevere, *Translation, rewriting and the Manipulation of literary fame*, S.77.

738. In der sozialistischen Literatur ging die Hervorhebung des Inhaltes mit dem „öffentlichen Auftrag“ einher, den die Literatur ausüben musste. Der Literatur kam, wie bekannt, die Aufgabe zu, den Leser zum neuen, sozialistischen Zusammenleben zu erziehen. Insofern waren inhaltliche und ethische Kategorien, wie z.B. Durchschaubarkeit, Volksverbundenheit und Parteilichkeit die *sine qua non* Voraussetzungen für die Kunst. (Vgl. Berendse, „Subversiver Realismus in der DDR“, S. 43).

739. Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 133-134.

740. Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 135. Diese Thematik, die dem DDR-Lesepublikum intuitiv einleuchtete, war ein weiterer Beleg für die Nähe zwischen Ritsos und der sozialistischen Literatur.

741. Das sogenannte kulturelle Erbe erstreckte sich, Gerrit-Jan Berendse zufolge, „von der Literatur der humanistischen Weimarer Klassik über die proletarisch-revolutionären Literaten aus den 30er- und 40er-Jahren“

wurde, wie die oben zitierte Stelle veranschaulicht, an der Erblinie des Sozialistischen Realismus gemessen, die sich äußerst selektiv wie Kliems nahe legte zwischen einem „platonischen Kunstverständnis und antiken Kunstgriffen“ sowie „am Realismus geschulten Kunstgriffen“ bewegte.⁷⁴² Ritsos' Dichtung und die DDR-Literatur wurden von Jentzsch und Sommer nah aneinander herangeführt insoweit, als Ritsos sich das kulturelle Erbe der DDR-Literatur zu Eigen machte.⁷⁴³

Jentzsch und Sommer sahen in Ritsos einen Dichter, der dem neuen (sozialistischen) Schriftsteller-Typus nachkam, denn Ritsos entwarf in seinen Gedichten auf gewandte Art ein Bild des neuen (kommunistischen) Lebens, folgte neuen Lebensaufgaben in der Literatur nach und ging dabei immer parteilich vor.⁷⁴⁴ Nie in einem Elfenbeinturm gelebt, stellte sich Ritsos der Wirklichkeit und ließ sie in seiner Dichtung aufgehen. Um die „Tragödie“ der Nachkriegszeit „bewältigen zu können“ (hiermit ist der für die Linken verlorene Bürgerkrieg gemeint), entwarf Ritsos ein innovatives bzw. zeitgerechtes poetisches Konzept und „öffnete sich“, wie Jentzsch und Sommer hervorhoben, „neuartigen Ausdrucksmitteln.“⁷⁴⁵

bis hin „in die Anfänge der DDR-Literatur (J.R. Becher, B. Brecht, E. Weinert, K. Bartel).“ Mit dieser Tradition bzw. mit diesem Erbe mussten sich alle DDR-Schriftsteller auseinandersetzen. Von den Schriftstellern wurde zumal erwartet, sich an diesem kulturellen Erbe zu messen. Es versteht sich von selbst, dass Modernisten wie z.B. J. Joyce, S. Beckett oder M. Proust aus diesem Erbe verbannt wurden. Vgl. „Tradition konnte nicht gewählt werden – Schriftsteller in der DDR hatten sich offiziell dem sogenannten kulturellen Erbe zu stellen, der vorgegebenen Linie [...]“ (Berendse, „Subversiver Realismus in der DDR“, S. 46).

742. Das kulturelle Erbe der sozialistischen Literatur war nicht nur auf „am Realismus geschulte Kunstverfahren“, sondern auch auf „ein platonisches Kunstverständnis, antike Kunstgriffe, mittelalterliche einfache Formen, Elemente der klassizistischen Gebrauchsliteratur, der romantisch-folkloristischen sowie der sakralen Kunst“ angewiesen. (Kliems, „Vorwort: Zwischen Ablehnung und Nachahmung“, S. 13). Der besonders selektive und vielfältige Rückgriff auf literarische Traditionen setzte darauf, wie Kliems nahe legte, „Teile der Tradition [...] einzuverleiben“ und für die Zwecke des Sozialistischen Realismus „nutzbar zu machen.“ (Ibid. S. 14). In diesem Licht sollte es nicht als verwunderlich vorkommen, dass auch Teile der sozialistischen Tradition aus dem kulturellen Erbe ausgeschlossen wurden, falls die Vertreter des Nationalismus, des Kosmopolitismus oder des Formalismus verdächtig wurden. (Siehe dazu den Eintrag „kulturelles Erbe“ in: *BI-Lexikon Literaturen Ost- und Südosteuropas. Ein Sachwörterbuch*, S. 322).

743. Ritsos eignete sich, wie Jentzsch und Sommer offenbarten, die Ideen der Oktoberrevolution, die Technik, Motive des Sozialistischen Realismus, wie z.B. das Motiv der Mutter oder des Dichter-Arbeiters und nicht zuletzt die sogenannten „Großmetapher des vorwärtstrebenden Sozialismus“ an. Es ist an dieser Stelle angemerkt, dass in die Literatursprache des Sozialistischen Realismus „Eisenbahn-, Fluss-, Aufbau- und Maschine-Metaphern“ vordrangen, von denen bereits Karl Marx und Friedrich Engels in ihren ökonomischen und philosophischen Schriften Gebrauch gemacht hatten. Diese in die Literaturgeschichte als „Großmetapher des vorwärtstrebenden Sozialismus“ eingegangenen Bilder finden sich auch im Werk von Ritsos. (Berendse, „Subversiver Realismus in der DDR“, S. 44).

744. Vgl. Berendse, „Subversiver Realismus in der DDR“, S. 46.

745. Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 132. Durch Berührung mit dem Surrealismus gewann die Dichtung von Ritsos, wie Jentzsch und Sommer anmerkten, an neuen Ausdrucksmitteln und poetischen Möglichkeiten; diese führten zu „explosiven, überschäumenden Wortketten, zu verblüffenden Wendungen, verwegenen Bildern und zur Einbeziehung des Traums.“ (Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 134).

Diese letzte Bemerkung streifte die in der DDR bis in die 60er-Jahre hinein herrschende Debatte „um die Theorie und Praxis des DDR-typischen Sozialistischen Realismus“ (Formalismusdebatte).⁷⁴⁶ Jentzsch und Sommer untermauerten hier die These, dass neue Ausdrucksmittel die Grundlage für die Abbildung einer neuen Wirklichkeit seien. Hiermit hegten Jentzsch und Sommer zwar keine Zweifel am Vorrang der inhaltlichen Aspekte bzw. Kriterien in der Kunst; es ergab aber eine merkliche Abweichung von der verbreiteten These zur „Schreckgestalt“ des Formalismus, der mit dessen Fixierung auf die Form in der Lage gewesen wäre, dem „Fortschritt der sozialistischen deutschen Kultur“ Einhalt zu gebieten.⁷⁴⁷ Im Gegensatz zu dieser These führten Jentzsch und Sommer Form und Inhalt zusammen und gewichteten sie gleich.

Mit Ritsos bzw. mithilfe der übersetzten Literatur wurde hier die Absicht angekündigt, das System der eigenen Poetik zu erneuern. Jentzsch und Sommer fielen aus dem Kodex der linken Orthodoxie, indem sie die Form nicht unberücksichtigt ließen und zugleich auf progressive Kunst nicht ausschließlich aus progressivem bzw. sozialistischem Inhalt schließen. Nichtsdestotrotz blieb der ideologisch-politische Ton nicht aus. Dieser blitzte besonders an Stellen auf, an denen die Funktion des Schreibens bei Ritsos ausgelotet wurde. Folgendes Zitat veranschaulichte, dass die Dichtung weit über die „Wirklichkeitserkenntnis“ auf Wirklichkeitsüberwindung hinausging. Hinter dieser Position verbarg sich nicht nur der Glaube an die kognitive, sondern auch an die wirklichkeitsverändernde Funktion der Kunst.

Schreiben ist für Ritsos eine Form der Wirklichkeitserkenntnis. Die Wirklichkeit überwindend, gewinnt er sie neu: Der Tod verwandelt sich in Leben, das Leid in Trost, die Einsamkeit verliert ihre Schrecken, indem sie sich zu einer befreienden Gemeinsamkeit aufhebt.⁷⁴⁸

746. Die Debatte um Theorie und Praxis des DDR-typischen Sozialistischen Realismus erreichte in den 50er- und 60er-Jahren einen Höhepunkt. Dabei wurde der Terminus „Formalismus“ in Übereinstimmung mit der sowjetischen Kulturpolitik negativ verstanden und zwar als „Zersetzung und Zerstörung der Kunst selbst“ definiert und degradiert. (Berendse, „Subversiver Realismus in der DDR“, S. 46). Es muss noch erwähnt werden, dass der Formalismusdebatte in der Ära des Kalten Krieges eine politische Dimension zugekommen war. Alle künstlerischen Standpunkte, die in die Kategorie des Formalismus fielen, wurden zugleich: „politisch verurteilt und administrativ aus dem literarischen Leben verdrängt“. Die Formalismusdebatte brachte schließlich eine kontrollierte Rezeption der Weltliteratur wie auch ein verengtes Verständnis des Literaturerbes mit sich, da Werke, die z.B. auf der „dekadent bewerteten Literatur der Moderne und der Avantgarde“ gründeten, aus dem literarischen Kanon und Erbe verbannt wurden. (Zur Formalismusdebatte siehe: *BI-Lexikon. Literaturen Ost- und Südosteuropas. Ein Sachwörterbuch*, S. 321-322).

747. Denn der „Formalismus war in den Augen der Parteioffiziellen eine Schreckgestalt aus der Tradition der europäischen Moderne.“ (Berendse, „Subversiver Realismus in der DDR“, S. 46).

748. Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 131.

Der gleiche Ton machte sich an Stellen bemerkbar, an denen Jentzsch und Sommer an die Auslegung konkreter Gedichtbände von Ritsos herangingen; die Sammlung *Die Architektur der Bäume* wurde z.B. als „der mittlere Pfeiler einer Brücke“ bezeichnet, „deren eines Ende sich auf Strophen zu Ehren der Oktoberrevolution, auf Marx und die brüderliche Umarmung der deutschen und sowjetischen Genossen im Osten Deutschlands stützt, während das andere, noch nicht zu erkennende Ende von den Schultern des freien griechischen Volkes getragen werden wird.“⁷⁴⁹ Das Poem *Das Lied meiner Schwester* wurde zudem, Jentzsch und Sommer zufolge, von der repressiven Metaxas-Diktatur (1936-1941) gestempelt und legte infolgedessen Zeugnis ab von einem „schmerzgebeugten Menschen, der sich außerstande sieht, mit seinem Schicksal fertig zu werden.“⁷⁵⁰ Ritsos wurde schließlich als Auslöser des Neuen angesehen, wobei dieser bei der Erschließung von neuen Inspirationsquellen „am kühnsten, konsequentesten und parteiischsten“ voranging.⁷⁵¹ Diesem letzten Satz haftete ein starker Hauch des Sozialistischen Realismus an, der die absolute Trennung zwischen parteilicher, progressiver und bürgerlicher, konservativer Literatur propagierte.⁷⁵²

Der sozialistische Realismus floss nicht nur ins Nachwort von Jentzsch und Sommer ein, sondern wurde auch zum Antrieb für die hier vorliegende Auswahl, die zum großen Teil Gedichte aus der Sammlung *Μακρονησιώτικα* (*Makronisos-Gedichte*) ausmachen.⁷⁵³ Vierzehn von insgesamt neunundvierzig Gedichten sind dieser Sammlung entnommen, die einen großen Widerhall in der DDR fand und 1981 für eine Musik-Aufführung im Rahmen des 11. Festivals des politischen Liedes in Berlin erneut übersetzt wurde.⁷⁵⁴ In diese Gedichte fügte Ritsos

749. Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 135.

750. Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 132. Interessanterweise spielte der gleiche historisch-politische Kontext (die Metaxas-Diktatur), in Anlehnung an Kamarinea, kaum eine Rolle bei der Verfassung des Gedichtes. Im Gegensatz zu Jentzsch und Sommer lokalisierte Kamarinea im Poem *Das Lied meiner Schwester* zärtliche, lyrische und traurige Töne, mit denen Ritsos die Grenzen der weiblichen Dichtung „streift.“ (Ritsos, *Mit dem Maßstab der Freiheit*, S. 14).

751. Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 135.

752. In die Kulturpolitik der DDR bohrte sich nach Berendse eine „zweiwertige Logik“, die literarische Produktion auf Parteilichkeit, Volkstümlichkeit, Verständlichkeit und Genauigkeit hin überprüfte. Entweder verfügte ein Autor und sein Werk über diese besagten Merkmale oder er und das Werk verkamen zur ideologisch verdächtigen und verwerflichen Kategorie des „Modernistischen“ und somit des „Bürgerlichen.“ Vgl.: „Entweder war ein Schriftsteller parteilich oder er musste als ideologisch verdächtig eingestuft werden; entweder schrieb er für das Volk oder für sich und seine Künstlerkaste; entweder waren die Texte verständlich oder der Verfasser solcher Texte musste es unterlassen, sich Schriftsteller zu nennen; entweder war er genau oder er war modernistisch und somit bürgerlich [...].“ (Berendse, „Subversiver Realismus in der DDR“, S. 45).

753. *Die Wurzeln der Welt* ist der Auswahlband, der den höchsten Anteil (29%) an Gedichten aus *Makronisos-Gedichte* enthält.

754. Es handelt sich um folgende Ausgabe: Jannis Ritsos: *Die Bäume brauchen diesen Himmel ganz. Hommage à Jannis Ritsos. Texte zur Aufführung im Rahmen des 11. Festivals des politischen Liedes, Kantate für Makronisos (Mikroutsikos / Ritsos), Romiosini (Theodorakis / Ritsos)*. Übers. von Asteris Kutulas und Peter Zacher. Berlin:

Bildmotive der sozialistischen Kunst ein, wie z.B. das Motiv des Dichter-Arbeiters und zielte mit seiner Sprache auf Verständlichkeit:

Aber bessere und nützlichere Arbeit / verrichten die Arbeiter von Silava. / Ihre staubigen Gesichter lächeln und lehren die Dichter, / ihre Arbeit gut zu verrichten. / Wir müssen die Wörter genau zurechtschneiden und sie / wie die dicken und großen Gummisohlen in die richtigen Formen einpassen, / wir müssen nützliche und große Worte finden, widerstandsfähige und alles umfassende Wörter / für die gewaltigen Schritte unserer Epoche. / Wir müssen auch die empfindlichen Füße unseres Liedes / in zwei hohe Gummistiefel stecken, / [...] damit sie den Arbeitern und Bauern helfen, / damit sie dem Lächeln der Welt zu Hilfe kommen.⁷⁵⁵

Einen anderen Teil machen diejenigen Gedichte aus, die von historischen Ereignissen inspiriert wurden, wie z.B. der *Epitaph*, das Poem für den ermordeten Arbeiterführer Nikos Belojannis *Der Mann mit der Nelke* und Poeme, wie z.B. *Der Frieden* und *Sei begrüßt, Wladimir Majakowski*, denen eine sozialistische Gesinnung leicht anzumerken ist.⁷⁵⁶

Alle diese Gedichte, die auf die frühere poetische Phase von Ritsos (1940-1950) zurückgriffen, gewannen ab 1967 wieder an Aktualität und wurden in der DDR als Zeugnisse gegen die Diktatur in Griechenland gelesen, da Ritsos nach wie vor in der Verbannung war und seine Gedichte erneut in Flaschen verstecken und in die Erde vergraben musste.⁷⁵⁷ Darüber hinaus trug diese Gedichte-Auswahl zu Ritsos' Wahrnehmung als „Bundesgenossen des sozialistischen Wertesystems“ bei.⁷⁵⁸

Die Übersetzungsart in der Ausgabe *Die Wurzeln der Welt* bestätigt folglich eine doppelte Zielsetzung, und zwar mittels Dichtung einerseits Front gegen die Diktatur zu machen und andererseits die eigene (sozialistische) Identität zu stärken. Die Übersetzung von Jentzsch und Sommer passte sich zuvorderst der Ideologie und Poetik des Ziellandes an und zielte im Zuge dessen auf eine dynamische Äquivalenz ab.⁷⁵⁹ Die Eingriffe der Übersetzer im Original

Junge Welt, 1981. Die *Kantate für Makronisos* enthält sieben Teile – Einleitung sowie folgende *Makronisos-Gedichte*: „Der Hund Dick“, „Aleksis“, „Unsere Alten“, „Mond“, „Pflicht“, und „Zeit“, während *Romiosini* auf die Vertonung von Theodorakis basiert. Die Ausgabe schließt zudem eine Auswahl aus dem weiter unten in Kapitel 3.6.1 diskutierten Text von Aragon: „Der größte lebende Dichter“ sowie eine kurze Notiz über das Leben und Werk von Ritsos ein. (Vgl. Louis Aragon: „Ο μεγαλύτερος ζων ποιητής“ („Der größte lebende Dichter“). Übers. von Stratis Tsirkas in: *Ο Αραγκόν για τον Ρίτσο (Aragon über Ritsos)*, S. 19-26).

755. Verse aus dem Poem „Lektionen in Poesie“ in: Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 123-124.

756. Zu großem Verdienst dieses Auswahlbandes zählte, dass die Textauswahl weit über die Grenzen von Zeitgedichten hinausging. So kamen hier Poeme vor, die Ritsos' höchste poetische Leistung signalisierten, wie z.B. die Monologe *Philoktet* und *Mondscheinsonate* aus der *Vierten Dimension* sowie eine Auswahl aus den *Zeugenaussagen I und II*.

757. Kerker, *Unter den Augen der Wächter*, S. 135 und 139-140.

758. Jähn, „Die Wurzeln der Welt“, In: Volk und Welt Archiv, Adk-O, ZAA 2567, S. 7.

759. Im Unterschied zur formalen Äquivalenz, „die sich in Form und Inhalt am Ausgangstext ausrichtet“, orientiert sich die dynamische Äquivalenz an der Zielsprache und dem Empfänger der Botschaft. Zum Begriff der dynamischen Äquivalenz siehe: Lorenz, „Übersetzungstheorie“, S. 561.

resultierten darin, dass gewisse Bildmotive des Sozialistischen Realismus, wie z.B. das Motiv des positiven Helden, der über die notwendige Unbeugsamkeit und Härte im Kampf verfügte, viel expliziter und prägnanter in der DDR-Wiedergabe als im Original selbst auftauchten.

Es lässt sich beispielsweise bei der Wiedergabe des Gedichtes „Abend“ in *Die Wurzeln der Welt* beobachten, wie der dominante poetische Diskurs der Zielkultur (DDR) in die Übersetzung Eingang fand. Bei der Übertragung des Gedichts „Abend“, das zur Sammlung *Makronisos-Gedichte* gehört, zeichnete sich der Versuch ab, den Tonfall ansteigen und die Figuren in der Übersetzung voller Widerstandsfähigkeit erscheinen zu lassen, während das Original eher einen passiven Zustand ausdrückte. Folgende Zeilen kopieren minutiös das Leben auf den KZ-Inseln und vermitteln die Gemütslage der Gefangenen:

Ανεβοκατεβήκαμε το βουνό / κουβαλώντας στη ράχη την πέτρα και το θάνατο / κάτω απ’
τη βρισιά και το μαστίγιο / λογαριάσαμε το νερό και την πέτρα / τη ζωή και το θάνατο /
συνηθίσαμε – λιγότεψε ο καημός / ακόμα κι ο θυμός λιγότεψε / μονάχα η απόφαση δε
λιγότεψε.⁷⁶⁰

In der BRD-Ausgabe *Gedichte* (1968) findet sich eine wortgetreue Übersetzung der oben angeführten Verse:

Wir schleppten uns auf den Bergrücken / hinauf und herunter / wir haben den Stein und
den Tod / auf den Schultern getragen / unter Flüchen, unter der Peitsche / haben wir das
Wasser und den Stein berechnet / das Leben und den Tod. / Wir haben uns daran gewöhnt –
das Leiden läßt nach / sogar der Zorn hat nachgelassen / nur der Entschluß ließ nicht
nach.⁷⁶¹

In der DDR-Wiedergabe wurde hingegen mittels zweier Eingriffe ins Original der unbeugsame Wille der politischen Gefangenen schlagartig sichtbar:

Steine und den Tod im Nacken, / schleppen wir uns den Berg hinauf und hinunter, /
fluchend und unter Peitschenhieben / berechnen wir das Wasser und die Steine, / das Leben
und den Tod. / Wir haben uns daran gewöhnt. Seltener befällt uns Trübsal, / sogar der Zorn
verliert an Heftigkeit, / nur unser Wille bleibt ungebrochen.⁷⁶²

Hier wurde eine Perspektivenänderung vorgenommen, denn die Gefangenen schleppen nicht mehr tatenlos unter Peitschenhieben Steine, sondern sie reagieren auf die Peitschenhiebe mit Flüchen. Es wurde dem Gefangenen zudem das Attribut des ungebrochenen Willens zugeordnet, durch Übersetzung des Nomens „απόφαση“ („Entschluss“) mit „Wille“ wie auch

760. Ritsos, *Μακρονησιώτικα* (1957) (*Makronisos-Gedichte*), S. 17.

761. Ritsos, *Gedichte* (1968), S. 19.

762. Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 11.

des Verbs „λιγότεψε“ („weniger werden“, „nachlassen“) mit dem nachdrücklichen und kämpferischen: „der Wille bleibt ungebrochen.“

Alleinig die Übertragung des Gedichtes „Abend“ in der Ausgabe *Die Wurzeln der Welt* legte dar, dass diese von ideologisch-poetischen Instanzen (Patronage und Poetik in Lefeveres Terminologie) geprägt wurde. An der Übertragung der oben zitierten Verse wurde deutlich erkennbar, dass sich darin beliebte Topoi des Sozialistischen Realismus, wie z.B. die im Kampf notwendige Charakterstärke, bemerkbar machten, obwohl diese im Original nicht oder nicht so pointiert auftauchten.

Weitere wichtige Topoi des Sozialistischen Realismus, wie beispielsweise das Motiv des positiven Helden, spiegeln sich in der Übersetzung des Gedichtes „Die Wurzeln der Welt“ wider.⁷⁶³ In diesem Fall sahen die Übersetzer Jentzsch und Sommer ihre Aufgabe darin, die sozialistische Ideologie von Ritsos in seinen poetischen Bildern nachzuweisen, selbst wenn dadurch der ursprüngliche Sinn des Originals entstellt wurde.⁷⁶⁴ Eine Perspektivenänderung wurde auch in diesem Gedicht kenntlich mittels Übersetzung des Adjektivs „σκληρός“ („hart“) mit („stark“). Während die Verhärtung der Menschen im Original thematisiert wurde, sprach in der Übersetzung ein lyrisches Wir, das auf die Charakterstärke in den Kampfsituationen stolz ist. Die übersetzerische Maxime wurde folglich, wie es weiter unten zu zeigen ist, nicht vom Ausgangstext gesteuert, sondern von der dominanten Poetik (Sozialistischer Realismus) der Zielkultur. Anders formuliert wurde die Übersetzungsart von Ideologie (Kommunismus) und Poetik (Sozialistischer Realismus) der Zielkultur weitgehend bestimmt.

Im Folgenden wird das Gedicht im griechischen Original angeführt, wie dieses 1957 in Bukarest herausgegeben wurde, und im Anschluss daran beide deutschen Fassungen aus *Gedichte* und *Die Wurzeln der Welt* in Gegenüberstellung.

763. Die pädagogische Funktion der Literatur, die darin bestand, die Menschen sozialistisch zu erziehen, wurde durch die „Identifikation mit nachahmenswerten Vorbildern“ bzw. mit sogenannten „positiven Helden“ gefördert. Diese Helden kämpften an der Seite der neuen fortschrittlichen Kräfte und dabei verkörperten und verteidigten sie die Interessen der Gesellschaft. Siehe den Eintrag „positiver Held“ in: *BI-Lexikon. Literaturen Ost- und Südosteuropas. Ein Sachwörterbuch*, S. 321 und Edward Mozejko: *Der Sozialistische Realismus. Theorie, Entwicklung und Versagen einer Literaturtheorie*. Bonn: Bouvier Verlag, 1977, S. 198 (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik. Hg. von Armin Arnold und Alois M. Haas, Bd. 54).

764. Bereits 1979 wurde darauf verwiesen, dass sich „[...] Jentzsch und Sommer oft eine zügellose Freiheit in der Nachdichtung genommen haben.“ Siehe: Peter Mosler: „Ein Baum am Felsen, ein Fenster, geöffnet in der Sonnenglut. Der griechische Dichter Jannis Ritsos. Aus Anlaß einer Auswahl“ In: *FAZ* (04.12.1979), ohne Seitenangabe.

Οι Ρίζες του Κόσμου⁷⁶⁵

Λίγα καυγαλισμένα σκοίνα στη μασκάλη του καλοκαιριού
λίγες ασφάκες
το θυμάρι

Διψάσαμε πολύ.
Πολύ πεινάσαμε.
Πολύ πονέσαμε.
Δεν το πιστεύαμε ποτέ,
νάναι τόσο σκληροί οι άνθρωποι
Δεν το πιστεύαμε ποτέ
νάχει τόση αντοχή η καρδιά μας.

Αξούριστοι
μ' ένα κομμάτι θάνατο στην τσέπη μας
– πούναι ένα στάχυ να πει καλημέρα;

Βραδιάζει
με το παγούρι του δειλινού χωμένο στην αμμουδιά
με το φεγγάρι αραγμένο σ' έναν άλλο γιαλό
να το κυλάει η γαλήνη με το μικρό της δάχτυλο –
σε ποιο γιαλό; ποια γαλήνη;

Διψάσαμε πολύ
δουλεύοντας ολημερίς την πέτρα.
Κάτου απ' τη δίψα μας
είναι οι ρίζες του κόσμου.

765. Ritsos, *Μακρονησιώτικα* (1957) (*Makronisos-Gedichte*) S. 15-16. Über das Lager für politische Gefangene auf Makronisos Ende der 40er- Anfang der 50er-Jahre siehe: Voglis Polymeris und Bournazos Stratis: „Στρατόπεδο Μακρονήσου 1947-1950. Βία και προπαγάνδα.“ (Makronisos-Lager 1947-1950. Gewalt und Propaganda“). In: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Τέταρτος Τόμος. Δεύτερο Μέρος. (Geschichte Griechenlands im 20. Jahrhundert. Vierter Band. Zweites Teil)*. Hg. von Christos Chatziiosif. Athen: Vivliorama, 2009, S. 51-81.

„Die Wurzeln der Welt“ (DDR, 1970)⁷⁶⁶

Ein paar verdorrte Binsen in der Achsel des
Sommers,
etwas Salbei,
Thymian.

Unser Durst war groß,
Groß war unser Hunger,
groß war der Schmerz, den wir ertrugen.

Nie hätten wir geglaubt,
daß Menschen so stark sein können.
Nie hätten wir geglaubt,
daß unser Herz solchen Widerstand leistet.

Unrasiert
und in der Tasche ein Stück vom Tod:
wo ist eine einzige Ähre, die uns grüßt?

Und dann der Abend.
Die Feldflasche der Vesper, die wir in den Sand
steckten,
der Mond, der über einer anderen Küste steht
und den die Stille mit ihrem kleinen Finger vor sich
herrollt.
Zu welcher Küste, was für eine Stille?

Groß war unser Durst.
Tag für Tag schleppten wie Steine.
Von unserem Durst
leben die Wurzeln der Welt.

„Die Wurzeln der Welt“ (BRD, 1968)⁷⁶⁷

Einige verbrannte Binsen in der Achselhöhle
des Sommers / einige Salbeipfalzen.
Thymian.

Sehr gedürstet haben wir.
Wir haben sehr gehungert.
Wir hatten Schmerz.

Niemals haben wir geglaubt
an solche Härte unter Menschen.
Niemals haben wir geglaubt
unser Herz könne so fest sein.

Unrasiert
mit einem Stück Tod in der Tasche
– wo ist denn jetzt eine Ähre, die Guten Tag
sagt?

Es wird Abend.
Die Dämmerung, eine im Sand versteckte
Feldflasche.
Der Mond ruht sich an einer anderen Küste
aus
das stille Wasser rollte ihn mit dem kleinen
Finger
an welcher Küste? Welches stille Wasser?

Sehr gedürstet haben wir,
am Stein gearbeitet, den ganzen Tag.
Unter unserem Durst
wachsen die Wurzeln der Welt.

Bei der Lektüre springt sofort ins Auge, dass die DDR-Übersetzung dem Sinngefüge eine Eigenschaft, und zwar Willensstärke bzw. Widerstandsfähigkeit mit Nachdruck beilegte. Das lässt sich vollziehen, einerseits durch die eigenwillige Einführung des Ausdrucks „den wir ertrugen“ am Ende der zweiten Strophe und andererseits durch die Wiedergabe der Zeile: „νάσαι τόσοι σκληροί οι άνθρωποι“ mit: „daß Menschen so stark sein können.“ Mit anderen Worten wurde die Tonlage des Originals, die in der BRD-Wiedergabe sinngetreu vermittelt wurde, in der DDR-Übersetzung nicht beibehalten. Darin kam es nicht darauf an, dass die Gefangenen die Grausamkeit nicht aushielten, sondern auf ihre Willensstärke in der politischen Gefangenschaft. Es wurden indes die Vorgänge aus dem Blickwinkel eines lyrischen Wir

766. Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 22.

767. Ritsos, *Gedichte* (1968), S. 24.

erlebt, das widerstandsfähig und in der Lage sei, Schmerz zu ertragen. Das Thema der Entmenschlichung wurde infolgedessen aus der DDR-Fassung komplett eliminiert.⁷⁶⁸

Die obige Darlegung zeigt auf, dass bisher jegliche Abweichungen vom griechischen Original nicht auf schwierige bzw. dunkle Stellen zurückgingen, sondern auf die Intention der Übersetzer das Original in den Kontext der Ideologie bzw. der Poetik der Zielkultur zu rücken. Dies brachte als Folge mit sich, dass der Leser, z.B. in der Übersetzung der Gedichte „Abend“ und „Die Wurzeln der Welt“, nicht nur dem Dichter Ritsos, sondern auch sich selbst, nicht dem Fremden, sondern seiner eigenen literarischen Tradition begegnete.⁷⁶⁹ Es ist von Bedeutung, dass die Übersetzungsart in *Die Wurzeln der Welt* nicht zuletzt dazu führte, dass die *Makronisos-Gedichte* den Leser in seinen eigenen (politischen) Wertvorstellungen bestätigten.⁷⁷⁰

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass das von Jentzsch und Sommer skizzierte Ritsos-Bild dem Typus des sozialistischen d.h. progressiven Dichters idealtypisch entsprach. Aufmerksamkeit zog schließlich das Ende des Nachwortes von Jentzsch und Sommer auf sich. Darin wurden zwei Gewissheiten vermittelt und miteinander verbunden. Zum einen, dass das Ritsos-Werk „von Mund zu Mund, von Auge zu Auge, von Hand zu Hand“ weitergegeben und verbreitet würde; zum anderen, dass Demokratie und Freiheit in Griechenland

768. An dieser Stelle kann hinzugefügt werden, dass die Schlussstrophe in der DDR-Übersetzung einen anderen Ton anschlug. Denn die Wiedergabe des Partizips: „δουλεύοντας“ („δουλεύοντας ολημερίς την πέτρα“) mit: „schleppen“ („Tag für Tag schleppten wir Steine“) anstatt: „arbeiten“ („am Stein gearbeitet, den ganzen Tag“) deutete pointierter auf Zwangsarbeit hin.

769. Vgl. auch die Übersetzung des Gedichtes „Die Hände der Genossen“ in den Ausgaben *Die Wurzeln der Welt* und *Gedichte* (1968). Bei der Wiedergabe im Band *Die Wurzeln der Welt* sind brüderliche Bindung unter den Gefangenen und der Glaube an die Freiheit in pointierte Töne gefärbt, während sich dieselben Stellen in der BRD-Fassung als „blutarm“ erweisen. Die Zeile: „Τα χέρια μας ροζιάσανε [...] απ’ το πολύ σφίξιμο παλάμη με παλάμη“ wurde beispielsweise in *Gedichte* wie folgt übersetzt: „Unsere Hände sind hart geworden [...] vom Druck der Hände“ (Ritsos, *Gedichte* (1968), S. 22-23), während die Bindung unter den Gefangenen durch Hinzufügen des Adjektivs „brüderlich“ in der DDR-Fassung an Kraft gewann: „Unsere Hände bekamen Schwielen [...] von dem brüderlichen Hand in Hand“. (Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 28-29). Vgl. auch folgende Verse aus demselben Gedicht: „Όταν σου σφίγγουν το χέρι ξέρεις πως όλες οι πρωτεύουσες [...] γιατί, πάντοτε, πιότερο απ’ το μισό βάρος το σηκώνει η Λευτεριά“, deren Wirkung in der BRD-Fassung bedeutend nachließ, weil das, im Original großgeschriebene Substantiv: „Λευτεριά“ ohne Begründung weggestrichen wurde: „Wenn sie deine Hand drücken [...] denn ihr Glaube schleppt die Hälfte der Last und mehr“ im Vergleich zur DDR-Version: „Wenn du ihren Handschlag spürst [...] denn der Glaube an die Freiheit hebt mehr als die Hälfte der Last.“

770. Nicht nur die *Makronisos-Gedichte* bestätigten dem Leser seine politischen Wertvorstellungen. Vgl. auch exemplarisch folgende Verse aus dem Gedicht: „Martha und das Land mit den glücklichen Schornsteinen“: „Und ich liebe die neuen Schornsteine, die ein Zeichen sind für die Größe der Welt / Ich liebe dich. Ich liebe dich. Das Wort Genosse liegt wie ein großes Glück über der Geschichte: / von den Tagen des Reißzahns bis zum Lachen der Sowjetbürger“ oder folgende Zeilen aus dem Nikos Belojannis gewidmeten Gedicht: „Der Mann mit der Nelke“: „Der Kommunismus ist die Jugend der Welt / er ist die Freiheit und die Schönheit der Welt [...]“. (Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 57 und 48).

wiederhergestellt würden.⁷⁷¹ Der unbeugsame Geist, der die Dichtung von Ritsos prägte, besonders wie gesehen in der Übersetzung von Jentzsch und Sommer, konnte auch dem Neugriechen nachgesagt werden, der unersättlich nach Freiheit dürstet, wie Eluard in einem von Jentzsch und Sommer hier angeführten Gedicht „Griechenland voran“ bezeugte.

Das griechische Volk ist kein nachgiebiges Volk. / Das Feuer das ihr auf es eröffnet ist sein
Sieg./ Die kleinsten Leuten in diesem Land sind verrückt. / Vor Freiheit vor Vernunft
verrückt vor Kraft.⁷⁷²

Hiermit funktionieren *Die Wurzeln der Welt* sehr emphatisch als Medium zur Konsens-Beschaffung mit dem unter der Diktatur leidenden Griechenland.

3.4.2 *Mit dem Maßstab der Freiheit.* Fortsetzung der Entideologisierung von Dietz

Antipodisch zu dem tradierten Bild von Ritsos in den Ausgaben *Gedichte* (BRD), *Zeugenaussagen II* (Schweiz) und *Die Wurzeln der Welt* (DDR) setzte sich Kamarinea zum Ziel, eine möglichst vollständige Darstellung des Ritsos-Oeuvres zu bieten, wobei politische Identität, neugriechische Geschichte und poetisches Schaffen streng auseinander gehalten wurden. Des Weiteren verzichtete Kamarinea in ihrer Ausgabe, im Unterschied zu den oben genannten Gedichtbänden, auf außerliterarische Kommentare, die auf Kritik an den politischen Missständen in Griechenland (die Militärdiktatur) hätten abzielen können.

Kamarinea begab sich an eine Darstellung der poetischen Entwicklung von Ritsos, die 1929 begann, als einige Gedichte im literarischen Anhang der Großen Enzyklopädie von Drandakis veröffentlicht wurden, und bis Ende der 60er-Jahre reichte.⁷⁷³ Dabei ist das besondere Augenmerk von Kamarinea auf die Erneuerung der Thematik und der Form bei Ritsos gerichtet; wie Dietz es früher getan hatte, nahm Kamarinea positiven Bezug auf den Übergang von traditionellem Versmaß und Reim, die in den drei ersten Sammlungen (*Traktor*, *Pyramiden* und *Epitaph*) an einen revolutionären, sozialistischen Inhalt gekoppelt waren, zu freiem, „einem inneren Rhythmus gehorchenden Vers“, wie dieser etwa im Poem *Das Lied meiner Schwester* seinen Ausdruck fand.⁷⁷⁴ Kamarinea bestrebte sich zudem das Werk von Ritsos in Bezug auf die darin wiederkehrenden Motive zu erhellen, wie z.B. auf das Mutter-Motiv, das nicht nur in *Epitaph*, sondern auch in *Drei Chorlieder* und nicht zuletzt im Poem „Mein Sohn.

771. Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 133 und S. 136.

772. Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 136. Es handelte sich um die „erste Strophe des Gedichts *Griechenland voran* von Paul Eluard in der Nachdichtung von Stephan Hermlin [...]“ (Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 140).

773. Ritsos, *Mit dem Maßstab der Freiheit*, S. 11-12.

774. Ritsos, *Mit dem Maßstab der Freiheit*, S. 13.

Mein Mondlicht“ aus der Gedichtsammlung *Ortsveränderungen* auftauchte.⁷⁷⁵ In diesem Kontext fällt besonders ins Auge, dass der Zusammenhang zwischen dem Mutter-Motiv im Ritsos-Werk und in Werken des Sozialistischen Realismus von Kamarinea übersehen wurde.⁷⁷⁶ Es stellt sich somit die Frage, ob sich dahinter eine ideologisch bedingte Befangenheit gegen die sozialistische Literatur versteckte und darüber hinaus der Versuch, Ritsos jenseits des sozialistischen Einflusses vorstellen zu wollen.

Des Weiteren ging Kamarinea der poetischen Entwicklung von Ritsos nach und machte deutlich, dass z.B. die Idee für die *Mondscheinsonate* (1956), das Poem, das den Ruf des Dichters im Ausland verbreitete, zwei Jahre zuvor im Gedicht „Weiß und Schwarz“ gewurzelt hatte.⁷⁷⁷ Kamarinea stellte in ihrem Vorwort außerdem fest, dass die Form des Kurzgedichts, das seinen Höhepunkt mit den *Zeugenaussagen I und II* erreichte, dessen Anfang in den älteren Gedichtsammlungen *Parenthesen* und *Übungen* hatte, woraus hier auch eine Auswahl getroffen wurde.⁷⁷⁸

Kamarinea unterstrich schließlich, dass Ritsos mit seinem Werk eine klare optimistische Haltung bezog, obwohl er in seinem Leben ständig mit Schicksalsschlägen rechnen musste.⁷⁷⁹ Im Gegensatz aber zu anderen mit Ritsos gleich gesinnten Übersetzern, wie z.B. Armin Kerker und Erasmus Schöfer, redete Kamarinea die Tatsache klein, dass Ritsos' Optimismus zu einem großen Teil seine Wurzeln in seiner kommunistischen Weltanschauung hatte.⁷⁸⁰

775. Die *Drei Chorlieder* wurden zwischen 1944 und 1947 verfasst und erstmals 1954 im Band *Αγρύπνια* (*Nachtwache*) herausgegeben. (Siehe: Jannis Ritsos: *Αγρύπνια*. (*Nachtwache*). Athen: Pyxida, 1954). Das Poem „Mein Sohn, Mein Mondlicht“ gehört zur Sammlung *Μετακινήσεις* (*Ortsveränderungen*) (1942-1949), die zum ersten Mal, 1961, im zweiten Band des Gesamtwerks erschien: Ritsos, *Ποιήματα Β'* (*Gedichte. II*), S. 219-234.

776. Siehe: Ritsos, *Mit dem Maßstab der Freiheit*, S. 12-13 und S. 17.

777. Vgl. „Als einen ersten Entwurf oder eine Vorstufe der *Mondscheinsonate* bezeichnete der Dichter das längere in dieser Ausgabe enthaltene Gedicht „Weiß und Schwarz“ (1954) aus dem Gedichtband *Vorentwürfe* (1954-1960).“ Ritsos, *Mit dem Maßstab der Freiheit*, S. 19.

778. Ritsos, *Mit dem Maßstab der Freiheit*, S. 21. Die bereits eingeführten Topoi der Ritsos-Rezeption blieben hier nicht aus. Kamarinea griff auf die Bezeichnung von Ritsos als den größten lebenden Dichter seitens Aragons zurück und thematisierte die Kontinuität des Schaffens in den Konzentrationslagern unter widrigen Lebensumständen. Dies ist ein Topos, der auch die spätere Ritsos-Rezeption Ritsos durchzog. (Ritsos, *Mit dem Maßstab der Freiheit*, S. 10).

779. Ritsos, *Mit dem Maßstab der Freiheit*, S. 14. In diesem Kontext verwies Kamarinea auf folgende Poeme: *Frühlingssymphonie*, *Das Marschlied des Ozeans*, *Alte Mazurka im Rhythmus des Regens*, *Wenn der Fremde kommt*, in denen diese optimistische Grundstimmung sehr präsent ist.

780. Vgl. hier das Nachwort von Erasmus Schöfer in: Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*, S. 135-141, besonders die Seiten 136 und 139. Vgl. auch *Τροχιές σε Διασταύρωση. Επιστολικά Δελτάρια της Εξορίας και Γράμματα στην Καίτη Δρόσου και τον Άρη Αλεξάνδρου* (*Sich kreuzende Bahnen. Postkarten aus dem Exil und Briefe an Kaiti Drosou und Aris Alexandrou*). Hg. von Lizy Tsirimokou. Athen: Agra, 2008, S. 61. In Anlehnung an Drosou, strahlte Ritsos eine positive und optimistische Aura aus, die in erster Linie auf seinen Charakter zurückging und zugleich von seinem ideologisch-politischen Engagement in unfreien und leidvollen Zeiten (Metaxas-Diktatur, der Zweite Weltkrieg und der Bürgerkrieg) wesentlich verstärkt wurde. An dieser Stelle ist angemerkt, dass der Optimismus u.a. zum Kodex des Sozialistischen Realismus gehörte.

Die von Kamarinea getroffene Gedichte-Auswahl, die in zwei Teile eingeordnet ist, differenzierte sich von derjenigen im Gedichtband *Die Wurzeln der Welt* dadurch, dass erstere den Fokus auf Gedichte beibehielt, die zeitlich mit den ersten Jahren der Junta (1968-1970) zusammenfielen. So fanden im ersten Teil des Auswahlbandes *Mit dem Maßstab der Freiheit* Gedichte Eingang aus den noch in Griechenland unveröffentlichten Gedichtsammlungen *Steine*, *Wiederholungen*, *Gitter*, *Gesten* und *Korridor und Treppe*.⁷⁸¹ Hiermit wurde mittels Übersetzung dem Dichter erneut ein Ausweg aus der Zensur im eigenen Land geboten. Aus diesen Gedichten sprach eine Stimme, die „Erfahrung, Reife und eine tiefe durch Leid gewonnene Weisheit“ prägten, wie Kamarinea konstatierte; es ist diese in ihrer Tendenz entideologisierte und mit Dietz übereinstimmende Auslegung der Ritsos-Gedichte, die, wie bereits erwähnt, Armin Kerker in seinem Gedicht „Für Jannis Ritsos“ polemisierte.⁷⁸²

Der zweite Teil der Ausgabe von Kamarinea beruhte größtenteils auf Auszügen aus älteren Ritsos' Gedichten und Poemen, wie z.B. auf den Poemen *Das Lied meiner Schwester* (1937), *Frühlingssymphonie* (1938), auf kurzen Auszügen aus den Gedichtsammlungen *Prüfung*, *Nachtwache*, *Vorentwürfe* sowie auf einer größeren Auswahl aus *Übungen* (1950-1960) und *Zeugenaussagen I* (1963) *II* (1966) und *III*.⁷⁸³ Aus dieser Auswahl wurde ersichtlich, dass die Ritsos-Gedichte von Kamarinea bevorzugt wurden, die bis 1971 noch nicht oder in keinem hohen Maße in einer deutschsprachigen Übersetzung vorlagen. Bei der Übersetzung von Kamarinea finden sich außerdem keine Stellen, im Vergleich zu den DDR-Ausgaben *Poesiealbum Mikis Theodorakis* und *Die Wurzeln der Welt*, die mit dem Original in äußerst freier Bearbeitung verfahren.

3.4.3 Ritsos-Rezeption (1967-1974) im West-Ost Vergleich

Die Ritsos-Rezeption in der BRD, in der Schweiz wie auch in der DDR wies von 1967 bis 1974 vergleichbare aber auch voneinander abweichende Züge auf; sie kam in Gewand eines politischen Interesses an Griechenland und ging, wie bereits geschildert, weit über die Grenzen der Literaturvermittlung hinaus. Die BRD-Ausgaben von G. Dietz und Isidora Rosenthal-

781. Diese Gedichtsammlungen *Steine*, *Wiederholungen*, *Gitter*, *Gesten* und *Korridor und Treppe* wurden jeweils 1972, 1972 und 1973 in Griechenland im Kedros Verlag veröffentlicht. Vgl. Jannis Ritsos: 1. *Πέτρες, Επαναλήψεις, Κιγκλίδωμα* (*Steine, Wiederholungen, Gitter*). Athen: Kedros, 1972, 2. *Χειρονομίες* (*Gesten*). Athen: Kedros, 1972 und 3. *Διάδρομος και Σκάλα* (*Korridor und Treppe*). Athen: Kedros, 1973.

782. Ritsos, *Mit dem Maßstab der Freiheit*, S. 22. Vgl. den siebten Teil über Kerker.

783. Der Gedichtband *Zeugenaussagen III* war 1970 in Griechenland noch unveröffentlicht. Er erschien erst 1989 im neunten Band des Gesamtwerks von Ritsos.

Kamarinea stellten sich als Ausnahmen dar, denn sie verweigerten, literarische Übersetzung und politischen Protest ganz nah beieinander zu legen.

Es standen sich insbesondere mit den Gedichtbänden *Die Wurzeln der Welt* und *Mit dem Maßstab der Freiheit* zwei Rezeptionsstränge gegenüber. Jentzsch und Sommer (*Die Wurzeln der Welt*) nahmen Züge und Topoi des Sozialistischen Realismus mit ins Bild und in die Übersetzung von Ritsos auf. Des Weiteren optierten sie für Gedichte, worin Ritsos' kommunistische Ideologie hineingelesen werden konnte. Kamarinea (*Mit dem Maßstab der Freiheit*) trat hingegen in die Fußstapfen von Dietz und schloss diese zuerst von ihm initiierte, entpolitisierte Annäherung an Ritsos an.

Durch die Ritsos-Übersetzungen in diesem Zeitraum (1967-1974) erhielt die unheilvolle griechische Diktatur im deutschsprachigen Raum Aufmerksamkeit. Im Gegensatz dazu behauptete die deutsch-griechische Vergangenheit bei der Vermittlungsarbeit kaum Platz. Man träte der Ritsos-Rezeption sicher nicht zu nahe, wenn man behaupten würde, dass die neugriechische Gegenwart (die Militärdiktatur) als Ersatz für Geschichtsarbeit an der gemeinsamen (deutsch-griechischen) Vergangenheit agierte.

Ritsos-Rezeption schlug im Übrigen im Westen und Osten insofern ähnliche Töne an, als Ritsos nicht nur für sein Werk, sondern auch für sein tapferes Engagement gegen Krieg, gesellschaftliches Unrecht und Faschismus geadelt wurde; hiermit war in erster Linie der Inlandsfaschismus (der Terror gegen die geschlagene Linke nach dem Bürgerkrieg sowie die Militärdiktatur) gemeint. In der DDR wogen aber erwartungsgemäß Begriffe wie Parteitreu, politische Konsequenz und Loyalität viel schwerer, denn für die DDR bedeutete die ins „Waffenverzeichnis der Partei gehörende Feder von Ritsos“ eine Festigung und Bestätigung des „auf Optimismus und Zukunftswillen abzielenden sozialistischen Konsenses“.⁷⁸⁴

In diesem Licht wundert es nicht, dass Gedichte z.B. aus *Steine*, *Wiederholungen*, *Gitter*, *Korridor und Treppe* und aus *Gesten*, die den sozialistischen Geist nicht in Worte fassten, bis Ende der 70er-Jahre keine Resonanz in der DDR hatten.⁷⁸⁵ Denn diese Gedichte, die im Gegensatz zu *Makronisos-Gedichte* nicht mehr von Gewissheiten und politischer Überzeugung

784. Das erste Zitat ist einem Zeitungsartikel über Ritsos, veröffentlicht 1989 in der DDR, entnommen. Vgl. Gerd Prokot: „Jannis Ritsos - Künstler, Kommunist und Freund der DDR.“ In: *Neues Deutschland* (27.05.1989), enthalten in: Adk-O, ZAA 2668. Das zweite stammte von Kliems. Siehe: Kliems, „Vorwort: Zwischen Ablehnung und Nachahmung“, S. 19.

785. Über die zunächst sehr zögernde Rezeption dieser Gedichtbände in der DDR siehe das Kapitel 3.6.7. Mehr zu diesen Gedichtbänden in: Prokopaki, *Η Πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι Περιπέτειες του Οράματος* (*Der Weg zur Graganta oder die Abenteuer der Vision*), S. 60-63.

sprachen, waren für den durch Dichtung geführten anti-diktatorischen Kampf (vor allem in der DDR) wenig geeignet. Wie Pierrat darlegte, überraschten die Gedichte, die Ritsos während der Diktaturzeit (1967-1974) zu Papier brachte, die europäische Linke Partei teilweise negativ, denn diese erwartete von ihm Gedichte, die auf Verständlichkeit zielten und die Militärdiktatur in deutlichen Konturen kritisieren würden. Im Gegensatz dazu schlug Ritsos seit Ende der 60er-Jahre neue Wege ein, die, wie Prokopaki aufzeigte, den verschiedenen Richtungen des Realismus ebenso wie dem Vorwurf des Ästhetizismus, Hermetismus und der Dekadenz fernlagen.⁷⁸⁶

In vergleichender Rückschau lässt sich auch sagen, dass Ritsos quantitativ betrachtet einen stärkeren Zulauf in der BRD als in der DDR hatte. Von 1967 bis 1974 erschienen in der BRD fünf Ritsos-Ausgaben (in Buchform), hingegen nur zwei in der DDR.⁷⁸⁷ Man ist versucht, diesen Fakt mit den fiskalischen bzw. politisch-diplomatischen Beziehungen zwischen DDR und griechischer Junta in Zusammenhang zu bringen. Beide DDR-Ausgaben *Poesiealbum Mikis Theodorakis* (1967) und *Die Wurzeln der Welt* (1970) fielen mit der Abkühlung der Beziehungen beider Länder zusammen nach Durchsetzung der Obristen in Griechenland.⁷⁸⁸

786. Vgl. hier Pierrat, *Η μακριά Πορεία ενός Ποιητή* (*Der lange Weg eines Dichters*), S. 20 und Prokopaki, *Η Πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι Περιπέτειες του Οράματος* (*Der Weg zur Graganta oder die Abenteuer der Vision*), S. 37. Dass sich Ritsos aus den strengen Richtlinien des Sozialistischen Realismus seit Mitte der 50er-Jahre befreite, kam ins Blickfeld vieler im deutschsprachigen Raum erschienenen Rezensionen. Vgl. Beat Brechbühl: „Der zähe Baum im Gefängnis. Der Dichter Jannis Ritsos oder der Wille zur Freiheit.“ In: *Weltwoche* (20.06.1973), ohne Seitenangabe oder Peter Jokosta: „Sänger der Mythen und Lager“ In: *Die Welt* (27.07.1972), ohne Seitenangabe. Jokosta vertrat den Standpunkt, dass Ritsos nicht an den literarischen Verlautbarungen seiner politischen Freunde im europäischen Raum gemessen werden kann, da sein „Freiheitswille“ und „sein Bekenntnis zur autonomen Persönlichkeit“ in keinem „Form- und Aussagezwang“ hausen.

787. Es handelt sich um drei bereits diskutierte Ausgaben. Ritsos: 1. *Gedichte* (1968), 2. *Zeugenaussagen I* und 3. *Mit dem Maßstab der Freiheit* sowie um zwei weitere Ausgaben, die sich auf die Poeme *Epitaph* (vertonte Version von Mikis Theodorakis) und *Romiosini* konzentrierten: Ritsos, *Epitaphios. Eine von Mikis Theodorakis vertonte Auswahl* und: *Romiosyni. Das Griechentum*. Vgl. hier Fußnote 595. Die DDR Ausgaben waren folgende: Ritsos, *Poesiealbum Mikis Theodorakis* und *Die Wurzeln der Welt*.

788. Ausführlich zu den Beziehungen zwischen DDR und Griechenland in: Andreas Stergiou: *Im Spagat zwischen Solidarität und Realpolitik. Die Beziehungen zwischen der DDR und Griechenland und das Verhältnis der SED zur KKE*. Möhnesee: Bibliopolis, 2001, S. 131. Stergiou legte nahe, dass Moskau von seinen sozialistischen Verbündeten gleich nach der Machtergreifung der Junta erwartete, „die Beziehungen zur Athener Junta auf ein Mindestmaß zu reduzieren“ (Ibid. S. 121). Zudem war die DDR das sozialistische Land, das sich in der Verurteilung der Junta am schärfsten verging. Am 26 Mai 1967 wurde z.B. eine Resolution der Volkskammer zu den Entwicklungen in Griechenland vorgenommen, in der die Abgeordneten der Volkskammer ihre Empörung gegen die Errichtung der Militärdiktatur in Griechenland festschrieben. Auf Beschluss des ZK der SED erklärte die DDR ihre Solidarität mit „den verfolgten griechischen Patrioten.“ Im Zuge dessen wurden in der DDR wie auch in der BRD zahlreiche Proteste und Solidaritätsaktionen organisiert (Spenden / Veranstaltungen / Presse-Kampagnen u.a.) (Ibid. S. 130). Nach 1969 verfolgte aber die vom Westen isolierte und mit einem Handelsdefizit von einer Milliarde Dollar konfrontierte „antikommunistische“ griechische Junta ein „Spiel mit dem Osten“, wobei beide Seiten auf ökonomische und politische Interessen angewiesen waren. (Ibid. S. 121). In diesem Lichte wundert es nicht, dass alle sozialistischen Länder Staatsaufträge vom griechischen Staat erhielten, die DDR eingeschlossen (Ibid. S. 122). Es ist insofern kein Paradox, dass die erste Großmacht, die bei dem Junta-Vizekönig

Seit 1970 vollzog sich aber ein spürbarer Wandel in den Wirtschaftsbeziehungen zwischen DDR und Griechenland, der das Desiderat der „Normalisierung auch der politischen Beziehungen“ mit sich brachte.⁷⁸⁹ Am 23. Januar 1973 „allen ideologischen und politischen Hemmungen zum Trotz“, wie Andreas Stergiou treffend anmerkte, traf das Politbüro des ZK der SED die Entscheidung, „umfassende Verhandlungen über die Herstellung diplomatischer Beziehungen zu Griechenland vorzubereiten.“⁷⁹⁰ Diese realisierten sich mit der Unterzeichnung des Abkommens über die Herstellung diplomatischer Beziehungen zwischen beiden Ländern am 25. Mai 1973.⁷⁹¹

Es steht folglich die Vermutung nahe, dass die Vermittlungsarbeit aus dem Ritsos-Werk im Gefolge der bilateralen Beziehungen zwischen DDR und Griechenland nachließ.⁷⁹² Wie die Aufnahme des Bandes *Poesiealbum Mikis Theodorakis* in der DDR schon belegte, waren literarische Übersetzung und Rezeption von der Staatsräson und dem politischen Kalkül durchaus nicht unabhängig.

einen Botschafter akkreditierte, die Sowjetunion war, während der erste Außenminister, der Griechenland nach dem Putsch einen Besuch erstattete, aus Bulgarien kam. (Ibid. S. 122 und 132).

789. Stergiou, *Im Spagat zwischen Solidarität und Realpolitik*, S. 132 und 134. Wie Stergiou ebenfalls aufzeigte, ging seit 1970 der Trend im Export- und Importvolumen zwischen der DDR und Griechenland stets aufwärts. (Ibid. S. 132). Bei der Verbesserung der Beziehungen zwischen der DDR und Griechenland spielte nicht zuletzt die Tatsache eine gewichtige Rolle, dass sich das Verhältnis zwischen Athen und Bonn verschlechterte, nachdem westdeutsche Spitzenpolitiker den Widerstand gegen die Junta öffentlich unterstützt hatten. (Ibid. S. 132).

790. Stergiou, *Im Spagat zwischen Solidarität und Realpolitik*, S. 134.

791. Stergiou, *Im Spagat zwischen Solidarität und Realpolitik*, S. 134. Über die Auswirkungen der diplomatischen Beziehungen zwischen der DDR, anderen sozialistischen Ländern und der griechischen Junta auf die bereits zersplitterte griechische Linke, siehe ebenfalls: Stergiou, *Im Spagat zwischen Solidarität und Realpolitik*, S. 135. Interessant ist in diesem Kontext die offiziell abgegebene Erklärung der Parteiführung der K.P.G. (Kommunistische Partei Griechenlands) über die Kooperation zwischen sozialistischen Ländern und der Athener Junta. Diese gründete auf eine Bekämpfung des Feindes von innen heraus. Diese Beziehungen sollten die sozialistischen Länder „auf dem internationalen Parkett [...] stärken“, sodass sie hinterher im Stande gewesen seien „den Kampf gegen den kapitalistischen Feind“ fortzusetzen. Doch, wie es aus der Archivlage hervorging, beschwor die kommunistische Partei Griechenlands von Anfang an „die SED [...] ihre Politik gegenüber des Junta-Regimes zu überprüfen.“ (Ibid. S. 135).

792. Wie die Annäherung zwischen DDR und Griechenland in der westlichen Presse aufgenommen und kommentiert wurde, schilderte Stergiou in seinem bereits erwähnten Buch. (Stergiou, *Im Spagat zwischen Solidarität und Realpolitik*, S. 122). Kennzeichnend für das diplomatische Spiel zwischen der DDR und Griechenland war die Tatsache, dass sich beide Länder gegenseitig scharf kritisierten und zugleich auf politischer und fiskalischer Ebene verhandelten sowie zu Abkommen gelangten. (Ibid. S. 130). Charakteristisch für den politischen Modus war allerdings die Tatsache, dass der 9. Parteitag der Kommunistischen Partei Griechenlands in Ost-Berlin im Dezember 1973, und zwar genau sechs Monate nach der Unterzeichnung des Abkommens zwischen der DDR und Griechenland (Mai 1973) in aller Stille stattfand. Die „Verheimlichung“ des Parteitags diene, der Kommunistischen Partei Griechenlands zufolge, zum Schutz der Beteiligten vor dem repressiven (antikommunistischen) griechischen Staat. Stergiou sah hingegen darin, den Vorsatz der DDR ihre noch „frisch angeknüpften Beziehungen zur griechischen Junta“ nicht in Schwankung / Gefahr bringen zu wollen. (Ibid. S. 136).

Die Ritsos-Rezeption in dem hier behandelten Zeitraum (1967-1974) wurde, wie anhand der Übersetzung von *Romiosini* auch in den nächsten Kapiteln (3.5, 3.5.1 und 3.5.2) zu zeigen ist, sehr stark von einer der Literatur zugeschriebenen politischen Funktion geprägt. Das in dieser Periode etablierte Ritsos-Bild (Ritsos als Dichter des Widerstandes) wirkte zudem besonders intensiv auf das spätere (1975-1990) ein. So richtete sich in der BRD der Fokus auf die historischen Gedichte von Ritsos, die als Widerstandsakt gelesen wurden und Anregung zur Aufarbeitung der deutsch-griechischen Vergangenheit gaben. In der DDR schlug dagegen Ritsos' Rezeption andere Wege ein, die im Folgenden eruiert werden.

3.5 Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von *Romiosini*

Das Poem *Ρωμιοσύνη* übersetzt mit *Romiosini*, *Griechentum* oder *Gräzität* gehört zu den am häufigsten übersetzten Werken von Ritsos.⁷⁹³ Zur Auswahl und Übersetzung von *Romiosini* (geschrieben zwischen 1945-1947) bewegte die Übersetzer Ende der 60er-Jahre der historisch-politische Kontext im Ausgangsland (griechische Militärdiktatur).⁷⁹⁴ *Romiosini* gewann, wie bereits geschildert, seit 1967 erneut an Aktualität und stellte sich im deutschsprachigen Raum deutlich in den Dienst des anti-diktatorischen Kampfes.

Im Folgenden werden ausgewählte Übersetzungen von *Romiosini* mit dem Ziel ins Blickfeld gesetzt, die Rolle der ideologisch-poetologischen sowie historisch-politischen Faktoren beim Übersetzen zu erleuchten. Der Rezeptionsgeschichte von *Romiosini* wird zudem besondere Beachtung geschenkt, denn das Poem wurde sehr unterschiedlich übersetzt; es liegen z.B. Übersetzungen vor, die auf die Zielkultur und den Erfahrungshorizont des Lesers zugeschnitten sind, während sich andere vorwiegend auf die Ausgangskultur ausrichten. Diese

793. *Romiosini* genau wie *Epitaph* galt die Vorliebe der deutschsprachigen Übersetzer im Zeitraum von 1967 bis Ende der 80er-Jahre. In der DDR lagen von 1967 bis 1983 eine vollständige und drei ausschnittsweise Übersetzungen von *Romiosini* vor. Die älteste ging auf das Jahr 1967 zurück (Vgl. Ritsos, *Poesiealbum Mikis Theodorakis*), während die neueste 1983 in *Poesiealbum 195 Jannis Ritsos* erschien. (Jannis Ritsos: *Poesiealbum 195*. Auswahl dieses Heftes: Asteris Kutulas. Übertragen von Hans Brinkmann, Asteris Kutulas, Dirk Mandel, Steffen Mensching, Thomas Nicolaou, Klaus-Peter Schwarz und Klaus-Dieter Sommer. Berlin: Neues Leben, 1983). Es handelt sich hierbei um einen Auszug aus der erstmals 1979 im Gedichtband *Milos geschleift* vollständig von Thomas Nikolaou übersetzten Fassung von *Romiosini*. (Ritsos, *Milos geschleift*). Die Übersetzung von Asteris Kutulas und Peter Zacher im Heft *Die Bäume brauchen diesen Himmel ganz* gründete, genau wie die Übersetzung von Jentzsch / Sommer im *Poesiealbum Mikis Theodorakis* auf die Vertonung von Theodorakis. In der BRD fanden Auszüge aus dem Poem in die folgenden Gedichtbände Eingang. Ritsos: 1. *Mit dem Maßstab der Freiheit* (1971), 2. *Romiosyni. Das Griechentum* (1974) und 3. *Unter den Augen der Wächter* (1989). *Romiosini* ging auch in die Schweizer Zeitschrift *Propyläa* ein. Vgl. *Propyläa*. Bd. 3, Oktober (1968).

794. *Romiosini* wurde 1954 im Band *Αγρύπνια* (*Nachtwache*) erstmals veröffentlicht; ein Jahr vor der Errichtung der Militärdiktatur (1966) erschien das Poem in einer selbstständigen Publikation (Jannis Ritsos: *Ρωμιοσύνη*. (*Romiosini*). Athen: Themelio, 1966) ebenso wie in der Vertonung von Mikis Theodorakis. Gleich nach der Machtergreifung der Junta (1967) wurde das Poem auf den Index gesetzt. Ich beziehe mich hier auf die Edition von *Romiosini* in: Ritsos, *Ποιήματα Β'* (*Gedichte. II*), S. 59-72.

übersetzerische Vielfalt wird hier vor dem Hintergrund des Entstehungskontextes wie auch mit Bezug auf die Funktion beleuchtet.

Die deutsche Okkupation und der Widerstand bildeten das zentrale Thema von *Romiosini*.⁷⁹⁵ Das Poem legte zum einen vergangenes Leid bloß und rief Erinnerungen an den Krieg wach;⁷⁹⁶ zum anderen sang es das Hohelied des griechischen Widerstands. Um die Ansicht von David Ricks zu zitieren, konzentrierten sich im Poem alle „sides of the modern Greek psyche [...] which most strenuously resist an unfamiliar tread, whether of an occupier or of a relatively harmless translator.“⁷⁹⁷ Des Weiteren erfüllte *Romiosini* in der Ausgangskultur eine identitätsstiftende Funktion dadurch, dass dieses Poem das Selbstbild der Griechen, entweder ethnisch oder politisch betrachtet, sicherte. Unter diesem Aspekt kommt *Romiosini* die Rolle eines, laut Aleida Assmann, kulturellen Textes zu. Denn der Leser ist als Rezipient von

795. An dieser Stelle sei erwähnt, dass der Leser ein einziges Mal auf das Wort „Romiosini“ im Poem trifft, und zwar am Ende des dritten Teils: „Ένας μαντατοφόρος φτάνει απ’ τη Μεγάλη Λαγκαδιά κάθε πρωινό / στο πρόσωπό του λάμπει ο ιδρωμένος ήλιος / κάτω από τη μασκάλη του κρατάει σφιχτά τη ρωμιοσύνη / όπως κρατάει ο εργάτης την τραγιάσκα του μέσα στην εκκλησία.“ (Ritsos, „Ρωμιοσύνη“ („Romiosini“), S. 64). („Ein Bote kommt jeden Morgen aus der Großen Schlucht, / auf seinem Gesicht glänzt die schwitzende Sonne, / unter seiner Achsel hält fest er das Griechentum / wie der Arbeiter seine Mütze in der Kirche.“ Die deutsche Übersetzung ist folgender Ausgabe entnommen: Ritsos: „Griechentum.“ Übers. von Thomas Nikolaou in: *Milos geschleift*, S. 15-36, hier S. 22. Ins Auge fällt hier zweierlei. Zum einen, dass abstrakte und schwerwiegende Begriffe wie „Romiosini“ und Alltagsobjekte bzw. Körperteile wie z.B. die Mütze und die Achsel des Arbeiters, ganz nah beieinander legen. Dies ist allerdings eine Grundtendenz in der Dichtung von Ritsos. Vgl. Roderick Beaton: „Modernism and the Quest for national Identity. The Case of Ritsos’ Romiosini.“ In: *Ο Ποιητής και ο Πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι Εισηγήσεις (Der Dichter und Bürger Jannis Ritsos. Die Vorträge)*. Hg. von A. Makrynika und S. Bournazos. Athen: Kedros, 2008, S. 109-124. Zum anderen deutet dieses Nahesein zwischen Arbeitern und Griechentum auf Vertrautheit und Verbundenheit jedes Einzelnen mit Romiosini hin als praktizierte Lebensweise. In diesem Lichte sah auch Ricks in Romiosini Elemente einer Lebensart, die von Generation zur Generation vererbt wurden. (Vgl. Ricks, „Problems in the Translation of Romiosini“, S. 474).

796. Vgl. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 27 und 30-31.

797. (Ricks, „Problems in the Translation of Romiosini“, S. 473). Selbst der Titel des Poems (*Romiosini*) erweht sich einer vollständigen Übersetzung. Ins Deutsche wurde der Titel entweder mit Gräzität, Griechentum oder mit Romiosini transliteriert wiedergegeben. Über die Morphologie, Etymologie und die ersten Bedeutungen des Wortes „Romiosini“ siehe Beaton, „Modernism and the Quest for national Identity“, S. 110-114. Beaton ging in seinem Text sehr ausführlich auf die Geschichte des Wortes ein und verwies auf das spezielle Gewicht, das dem Wort mittels der Dichtung von Palamas oder Seferis zuwuchs. (Ibid. S. 111-115 und 122). In erster Linie verdankt aber das Wort Ritsos seine aktuelle, identitätsstiftende Bedeutung. Es steht repräsentativ für die diachronischen Kämpfe der Griechen um Freiheit und Selbständigkeit. Durch Ritsos ging ferner das Wort „Romiosini“ in Wörterbücher ein. Vgl. hier folgenden Eintrag bei Triantafyllidis mit dem Verweis auf eine Zeile von Ritsos aus dem Gedichtband *18 Λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας (18 Kurzlieder der bitteren Heimat)*: „ρωμιοσύνη η [rom<n>osíni] (χωρίς πληθ.): ο νεότερος ελληνισμός, συνήθ. σε προτάσεις που μιλούν για τους αγώνες του, τα παθήματά του, τους ηρωισμούς και τις ελπίδες του: Τη ~ μην την κλαις. [ρωμι(ός) -οσύνη]. („Romiosini“, die, ohne Plural, das moderne Griechentum, in der Regel in Sätzen, die sich auf die Kämpfe, das Leid und Heldentum sowie auf die Hoffnungen Griechenlands beziehen). (<http://www.komvos.edu.gr/dictionaries/Dictionaries.htm>). Vgl. auch den ähnlichen Eintrag in: Bampiniotis: *Λεξικό της νέας ελληνικής Γλώσσας. (Neugriechisches Wörterbuch)*, S. 1577. Darauf lässt schließen, dass der Sinngehalt des Wortes „Romiosini“ weit über die Bedeutung „Griechentum“, „Gräzität“ oder „Hellenismus“ hinausgeht. Von daher gesehen, ist, wie Beaton ausführte, keine fremdsprachige Übersetzung in der Lage, alle Nuancen des Wortes zu vermitteln bzw. wiederzugeben. (Beaton, „Modernism and the Quest for national Identity“, S. 122).

Romiosini „Repräsentativ eines Kollektivs“ bzw. Mitglied einer ethnischen (die Griechen) oder politischen (die griechischen Kommunisten) Gruppe.⁷⁹⁸ Darüber hinaus ist „die Teilhabe am kulturellen Text [...] Indiz der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe und Garant einer übersubjektiven Identität. [...] Der kulturelle Text ist angewiesen auf die lebendige Vermittlung an Leser, die sich mit diesem Text identifizieren und zugleich durch diesen Text ihre Identität gewinnen und sichern.“⁷⁹⁹

Ritsos gab eine gemeinsame Erfahrung, und zwar die Okkupation und die Résistance im Zweiten Weltkrieg poetisch wieder, und schaute indes auf die Eigenschaften, die das Griechische festmachen. Insofern stellte sich *Romiosini* in dem damaligen literarischen Diskurs um die Gräzität dar.⁸⁰⁰ Denn Ritsos legte darin als Hauptvertreter der griechischen Linken seine Sichtweise über die Gräzität bzw. das Griechentums dar. Antike Mythen,⁸⁰¹ christliche Sitten,⁸⁰²

798. Aleida Assmann: „Was sind kulturelle Texte.“ In: *Literatur-Medienereignis- Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*. Hg. von Andreas Poltermann. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995, S. 232-244, hier S. 241-242 (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. Hg. von Armin Paul Frank u.a. Bd. 10).

799. Assmann, „Was sind kulturelle Texte“, S. 241-242.

800. Der Diskurs um die Gräzität wurde in diesem Zeitraum vornehmlich von nicht-marxistischen Dichtern geführt. (Beaton, „Modernism and the Quest for national Identity“, S. 122). Über den Gräzität-Diskurs siehe: D. Tziovas: *Οι Μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το Ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο* (*Die Transformationen der Nationalität und das Ideologem der Gräzität in der Zwischenkriegszeit*). Auflage 5. Athen: Odysseas, 2002.

801. *Romiosini* schließt sich antiken Motiven wie der Seefahrt und dem Nostos an, wobei Ritsos diese Motive mit der Gegenwart der Verfassungszeit verband. Vgl. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 34-35: „Dieser Hirt, eingehüllt im Schlafsfell [...] und sein Stock hat dieselben Astknoten / wie das Ruder, das zum erstenmal ins Blau des Hellespontos tauchte. [...] Du brauchst dich nicht zu erinnern: Die Ader der Platane hat dein Blut, dasselbe Blut haben auch / die Asphodelen der Insel und der Kapernstrauch [...].“ Mit diesen Versen beschwor Ritsos die Kontinuität der Griechen als Volks- und Kulturgemeinschaft.

802. In *Romiosini* ist eine Vielzahl von Verweisen auf religiöse Sitten vorhanden. Vgl. den Hinweis auf die Ikone sowie die gleichnamige Kirche des *Χριστός Ελκόμενος* in Monemvasia, die Heimatstadt des Dichters. *Χριστός Ελκόμενος* ist ein Bildmotiv in der Ikonographie, das Jesus mit gefesselten Händen auf dem Weg zur Kreuzigung abbildet: „Ναι, αλήθεια ο Ελκόμενος έχει δυο χέρια τόσο λυπημένα μέσα στη θηλειά τους.“ Die von T. Nikolaou überlieferte Übersetzung: „Ja, es ist wahr, Elkommenos' Hände sind traurig gefesselt“ ruft einiges Befremden aus und bleibt für den deutschsprachigen Leser ohne Anmerkungen unverständlich (Ritsos, *Milos geschleift*, S. 21). Im gleichen Kontext vgl. auch die Verweise auf die Gottesmutter: „Η Παναγία πλαγιάζει στις μυρτιές με τη φαρδειά της φούστα λεκιασμένη απ' τα σταφύλια“ („Die Gottesmutter schläft unter der Myrte, den weiten Rock von Traubensaft befleckt“ in: Ritsos, *Milos geschleift*, S. 17) ebenso auf religiöse Gebräuche, auf die Beweihräucherung und auf das Anstreichen der Straßen, Kirchen und Häuser vor großen religiösen Festen: „Κ' η πέτρα όπου καθήσαν κάτω από τις ελιές το απομεισήμερο / άντικρυ στη θάλασσα / αύριο θα γίνει ασβέστης στο καμίνι / μεθαύριο θ' ασβεστώσουμε τα σπίτια μας και το πεζούλι της Αγιά-Σωτήρας [...]“ und „Πού λάδι τώρα πια για το καντήλι της Αγιά-Βαρβάρας / πού δύοσμος πια να λιβανίσει το μαλαματένιο κόνισμα του δειλινού.“ („Und der Stein unter den Ölbäumen dem Meer / gegenüber, auf dem sie am Nachmittag saßen, / morgen wird er im Ofen Kalk werden, / übermorgen werden wir unsere Häuser weißen und / die Kirche der Heiligen Erlöserin“ und „Woher nun nehmen das Öl für das Lämpchen der Heiligen Warwara, woher das Minzewasser zum Besprengen der goldenen Ikone der Dämmerung?“). (Ritsos, *Milos geschleift*, S. 28 und 30). An dieser Stelle sei angemerkt, dass der Begriff: „Heilige Erlöserin“ (ebenfalls ohne eine relevante Anmerkung für den deutschen Leser unverständlich) nach dem Vorbild des Originals: „Αγιά-Σωτήρω“ gebildet wurde. Dies ist die volkstümliche Bezeichnung für die Verklärung Christi, die in der griechisch-orthodoxen Kirche am 6. August gefeiert wird. Für das griechische Original siehe Ritsos, „Ρωμιουσίνη“ („Romiosini“), S. 63, 61, 68-69.

literarische Texte wie auch Episoden aus der griechischen Geschichte fanden Eingang ins Gedicht,⁸⁰³ wobei diese in dessen Verfassungszeit (1945-1947) in lebendigen Umlauf gebracht wurden.⁸⁰⁴ Darüber hinaus wurde Mythisches, Religiöses, Literarisches und Geschichtliches in den neugriechischen Charakter hineingetragen, während aus dem Poem die Widerstandsfähigkeit als Hauptmerkmal dieses Charakters hervortrat.⁸⁰⁵

Wie ist aber das dem Poem angelegte neugriechische Selbstbild zu verstehen, ethnisch oder eher ideologisch-politisch? Anders formuliert, kommt es in *Romiosini* auf die Verteidigung des Selbstbildes der Griechen als Nation oder auf die Behauptung der linken Identität mitten im

803. *Romiosini* enthält intertextuelle Bezüge auf Gedichte anderer Dichter, wie z.B. von Solomos, Palamas, Sikelianos und Seferis. Diese Bezüge deuten darauf hin, dass *Romiosini* weit über die Grenzen eines rein ideologisch-politischen Poems hinausging. Denn die intertextuellen Verweise auf andere (nicht kommunistische) Dichter gestalteten Ritsos' Bild von *Romiosini* mit. (Ricks, „Problems in the Translation of *Romiosini*“, S. 474). Es verdichtet sich zumal der Eindruck, dass Ritsos die Verse seiner Vorgänger aufnahm und zugleich die Literatur Griechenlands zu neuen Wegen führte. Wie Ricks aufzeigte, gründete Ritsos folgende Stelle: „Απάνου στο τραπέζι το ψωμί κ' η ελιά, / μες στην κληματαριά ο λύχνος του αποσπερίτη / και κει ψηλά, γυρίζοντας στη σούβλα του, ευωδιάζει ο γαλαξίας / καμένο ξύγκι, σκόρδο και πιπέρι“ („Auf dem Tisch das Brot und die Olive, / in der Weinlaube die Ampel des Abendsterns, / und oben am drehenden Bratspieß verströmt die / Milchstraße ihren Duft / von siedendem Fett, von Knoblauch und Pfeffer.“ in: Ritsos, „Ρωμιουσύνη“ („*Romiosini*“), S. 61 und Ritsos, *Milos geschleift*, S. 17-18), auf diese Zeilen aus Sikelianos' Gedicht „Θαλερό“: „Και κάτω απ' την κληματαριά [...] σωστό τραπέζι ποφέγγε, λυχνάρι ομπρός του κρεμαστό, / το φως του Αποσπερίτη.“ („beneath the unripe vine, / a ready table / waited for me, a lamp hung out in front of it – / the evening star.“). Ich zitiere hier die englische Übersetzung von Edmund Keeley und Philip Sherrard, da keine deutsche ausfindig gemacht werden konnte. (Angelos Sikelianos: *Selected Poems*. New Jersey: Princeton University Press, 1979, S. 30-31). Vgl. auch die häufigen Verweise auf Solomos, und zwar auf die *Freie Belagerten* ebenso wie auf die *Hymne an die Freiheit*, worauf jeweils zweimal Bezug genommen wurde. Hierbei ist darauf verwiesen, dass durch die intertextuellen Bezüge auf Solomos ein Zusammenhang bzw. ein Vergleich zwischen dem früheren (Freiheitskampf 1821) und dem jetzigen (Widerstand im Zweiten Weltkrieg) Kampf um Freiheit gezogen wurde. Über die intertextuellen Verweise auf das Werk von Solomos, Seferis und Palamas siehe Beaton, „Modernism and the Quest for national Identity“, S. 116. Mit diesen intertextuellen Bezügen auf Gedichte der oben erwähnten Dichter, aber auch auf die Volkstradition (Ibid. S. 118) zielte Ritsos darauf ab, ein Gedicht zu verfassen, in dem jeder Grieche sich selbst wiederfindet.

804. Vgl. z.B. folgende Verse: „Μπήκαν στα σίδερα και στη φωτιά, κουβέντιασαν με τα λιθάρια, / κεράσανε ρακί το θάνατο στο καύκαλο του παππούλη τους, / στ' Αλώνια τα ίδια αντάμωσαν το Διγενή και στρώθηκαν στο δείπνο / κόβοντας τον καημό στα δυο έτσι που κόβανε στο γόνατο το κριθαρένιο τους καρβέλι.“ (Ritsos, „Ρωμιουσύνη“ („*Romiosini*“), S. 62) „Sie sind auf Eisen getreten und in Feuer, haben gesprochen mit dem Gestein, / reichten Raki dem Tod im Schädel ihres Großvaters / trafen Digenis auf der gleichen Arena und setzten sich hin zum Abendbrot, den Schmerz entzweischneidend wie das / Gerstenbrot überm Knie.“ (Ritsos, *Milos geschleift*, S. 19). Diese Verse machen anschaulich, dass die Neugriechen in die heldenhafte Tradition von Digenis Akritas eingegliedert wurden. Die Widerstandskämpfer setzen die Tradition von Digenis Akritas fort, der stellvertretend für den mittelalterlichen byzantinisch-griechischen Helden steht. Digenis ist zudem die Hauptfigur eines gleichnamigen Epos, das den Anfang der neugriechischen Literatur markierte. Von Digenis ist nicht zuletzt die Legende überliefert, dass dieser an dem Ort, der „Αλώνια“ heißt, gegen den Tod bzw. den Charon kämpfte. Durch das Wort: „Αλώνια“, von T. Nikolaou hier mit „Arena“ wiedergegeben, wurde sehr deutlich auf diese Legende verwiesen.

805. Vgl. Beaton, „Modernism and the Quest for national Identity“, S. 110. Mithilfe dieser Prätexte arbeitete Ritsos, wie Beaton konstatierte, an einem umfassenden Bild des Griechischen (Ibid. S. 121). Mit anderen Worten trug der Verweis auf eine Vielfalt an literarischen, mythischen, volkstümlichen Prätexten zur Bebilderung des Griechischen bei. (Ibid. S. 116 und 114).

Bürgerkrieg an? Die auf diese Frage bezogene Position ist für die Übersetzung des Poems *Romiosini* von enormer Relevanz.⁸⁰⁶

Einerseits sind im Poem Verse wie etwa folgende vorhanden, die eine politisch-ideologische Deutung unverkennbar untermauern. Die Augen der Widerständler auf den Gipfeln, wo sie sich aufhalten, kommen einer gewaltigen, blutigroten Fahne gleich: „Auf den Gipfeln leuchten ihre Augen, / eine große Fahne, ein gewaltiges Feuer, blutigrot [...]“. In diese Verse kann ein deutlicher Hinweis auf die kommunistische Fahne hineingelesen werden. Es gibt zusätzlich Verse, die sehr prägnant die Erfahrung des Widerstandes gegen die deutsche Okkupation zur Sprache bringen lassen: „Die verbrannten Häuser rauchten noch [...] das Rascheln der Wurzel im Gestein. Jemand kommt. / Die Losung. Die Gegenlösung. Bruder. Guten Abend.“⁸⁰⁷

Andererseits ist der Umfang beschränkt, den derartige Anspielungen im Poem annehmen angesichts dessen, dass Ritsos wohl ein engagierter Dichter ist.⁸⁰⁸ Von diesem Standpunkt aus ist der Position erheblich mit Skepsis zu begegnen, dass *Romiosini* nur politisch bzw. ideologisch zu deuten ist.⁸⁰⁹

In Anlehnung an Beaton ist es wichtig zu erkennen, dass Ritsos mit *Romiosini* ein Bild des Griechischen sowohl unter ethnischer als auch unter politischer Perspektive verdichtete. Dabei unterscheidet sich das eine Bild nicht so stark von dem anderen. *Romiosini* geht zwar weit über die Grenzen der Zeitgedichte hinaus und gehört deswegen nicht zum Band *Επικαιρικά* (*Zeitgedichte*). Das Poem nimmt aber auch eine politisch-ideologische Perspektive ein und ist infolge dieser als Hymne an die griechischen Partisanen zu lesen. Letztendlich kommt es, Beaton zufolge, auf den Leser an; dieser kann sich für die eine oder andere Lesart von *Romiosini* entscheiden. Das Poem an sich - und dies ist seine besondere Leistung - erlaubt beide Deutungen sowohl eine akzentuierte als auch eine gemindert politisch-ideologische.

806. In diesem Punkt schließe ich mich der Fragestellung von Beaton an. Vgl. Beaton, „Modernism and the Quest for national Identity“, S. 119.

807. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 17 und 27.

808. Dies ist Beatons Standpunkt (Beaton, „Modernism and the Quest for national Identity“, S. 121). Ricks räumte ebenfalls ein, dass die politische Propaganda dem Ritsos-Werk nicht fremd war. Mit *Romiosini* jedoch verfolgte der Dichter eine andere Zielsetzung. (Siehe Ricks, „Problems in the Translation of *Romiosini*“, S. 473).

809. Beaton, „Modernism and the Quest for national Identity“, S. 121.

3.5.1 Romiosini-Übersetzung im Banne der Ideologie und Geschichte

Den deutschen Wiedergaben ergeht es jedoch nicht wie dem Original, denn der Übersetzer muss sich für die eine oder andere Deutung entscheiden. Beim Übersetzen, wie es anhand von den Einleitungsversen zu zeigen ist, wird die Polyphonie des Ausgangstextes eingeengt.⁸¹⁰

Die Art und Weise, in der die Anfangsverse von *Romiosini* übersetzt wurden, offenbart die vom Übersetzer bevorzugte Auslegung bzw. die vorgenommene Perspektive (akzentuiert oder gemindert politisch-ideologisch?).

Αυτά τα δέντρα δε βολεύονται με λιγότερο ουρανό,
αυτές οι πέτρες δε βολεύονται κάτω απ' τα ξένα βήματα,
αυτά τα πρόσωπα δε βολεύονται παρά μόνο στον ήλιο,
αυτές οι καρδιές δε βολεύονται παρά μόνο στο δίκιο.⁸¹¹

Der Blick wird zunächst auf die Wiedergabe des ersten Verbs, das im Poem aufgeht, und zwar auf „βολεύονται“ („sich gemütlich machen“, „zufrieden sein“, „sich mit etwas abfinden“) gerichtet; in Anlehnung an Ricks ist die Wiedergabe von „βολεύονται“ zumal in der Lage, tief auf die Lektüre zu wirken. Während das Verb im Original über eine nüchterne, wenig kämpferische Färbung verfügt, schlägt dessen Übersetzung andere, markante und machtvollere Töne an.

Im Folgenden werden drei DDR-Übersetzungen in chronologischer Reihenfolge angeführt: 1967 in *Poesiealbum Mikis Theodorakis*, 1979 in *Milos geschleift* und 1981 in *Die Bäume brauchen diesen Himmel ganz*.⁸¹² Im Anschluss daran werden zwei Übersetzungen zitiert, die in der BRD angefertigt wurden, und zwar die Übertragungen von Kamarinea (1971, *Mit dem Maßstab der Freiheit*) und von Kerker (1989, *Unter den Augen der Wächter*).

Romiosini (Jentzsch / Sommer 1967)⁸¹³

Die Bäume brauchen diesen Himmel ganz, den Regen
und auch den Sturm.

Die Steine tragen länger nicht mehr den Feind,
den Bedrängten sind sie ein sichrer Schutz.

Die Menschen wollen nicht Unterdrückte sein,
denn sie lieben die Freiheit.

Es wollen die Herzen nicht jahrelang furchtsam
schlagen, sie sehnen sich nach dem Glück.

810. Ibid.

811. Ritsos, „Ρωμιοσύνη“ („Romiosini“), S. 59.

812. Über die Veröffentlichung von *Romiosini* im deutschsprachigen Raum siehe Fußnote 793..

813. Ritsos, *Poesiealbum Mikis Theodorakis*, S. 3.

Griechentum (Thomas Nikolaou 1979)⁸¹⁴

Diese Bäume dulden einen geringen Himmel nicht,
diese Steine verweigern sich dem fremden Schritt,
diese Gesichter können nur unter der Sonne sein,
diese Herzen, sie schlagen nicht, außer im Recht.

Romiosini (Asteris Kutulas und Peter Zacher 1981)⁸¹⁵

Diesen Bäumen genügt weniger Himmel nicht
diese Steine ertragen die fremden Schritte nicht
diese Gesichter können nur unter der Sonne sein
diese Herzen können nur im Recht existieren.

Romiosini (Isidora Rosenthal-Kamarinea 1971)⁸¹⁶

Diese Bäume kommen nicht aus mit weniger Himmel
diese Steine halten es nicht aus unter fremden Schritten
diese Menschen kommen aus nur in der Sonne
diese Herzen kommen aus nur im Recht.

Gräzität (Armin Kerker 1989)⁸¹⁷

Diese Bäume kommen nicht mit weniger Himmel aus,
diese Steine ertragen fremde Schritte nicht,
diese Gesichter ergeben sich nur der Sonne,
diese Herzen dulden nur das Recht.

An diesen fünf Auszügen zeigt sich, dass die Übersetzungsart vom Zeitpunkt der Verfassung abhängig ist. Die älteste Fassung aus *Poesiealbum Mikis Theodorakis*, die am freisten mit dem Original umgeht, fiel zeitlich mit der Errichtung der griechischen Junta (1967) zusammen. Dass sich literarische Übersetzung und politischer Protest vermischten, hatte für die Übersetzung des Poems tiefgehende Folgen. Denn dem Poem sind in der Übersetzung von Jentzsch und Sommer Bilder anzumerken, die im Ausgangstext nicht vorliegen.

Auf diese Weise wurde die erste Zeile: „Αυτά τα δέντρα δε βολεύονται με λιγότερο ουρανό“ um die Wörter: „den Regen und auch den Sturm“ ergänzt: „Diese Bäume brauchen diesen Himmel ganz, den Regen und auch den Sturm“; ferner wurden die „fremden Schritte“ konkretisiert und durch eine greifbare, weniger abstrakte Wortwahl „den Feind“ ersetzt: „Die Steine tragen länger nicht mehr den Feind, / den Bedrängten sind sie ein sicherer Schutz.“ Zudem rückte die Zusammenarbeit und Nähe zwischen Natur und Menschen sehr deutlich in den Vordergrund. Es wurde im Übrigen das suggestive Bild der Sonne: „αυτά τα πρόσωπα δε βολεύονται παρά μόνο στον ήλιο“ eliminiert, wobei die Wiedergabe von Jentzsch / Sommer

814. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 15.

815. Der Titel dieser Ausgabe: *Die Bäume brauchen diesen Himmel ganz* verweist auf die erste Zeile der DDR-Übersetzung von *Romiosini* von Jentzsch / Sommer in *Poesiealbum. Mikis Theodorakis*.

816. Ritsos, *Mit dem Maßstab der Freiheit*, S. 106.

817. Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 24.

einer eher abgenutzten Wortwahl weicht: „Die Menschen wollen nicht Unterdrückte sein, / denn sie lieben die Freiheit“; es wurde schließlich die letzte Zeile: „αυτές οι καρδιές δε βολεύονται παρά μόνο στο δίκιο“ ebenfalls äußerst frei wiedergegeben: „Es wollen die Herzen nicht jahrelang furchtsam / schlagen, sie sehnen sich nach dem Glück.“ Mit Jentzsch / Sommer drängte sich das Gegensatzpaar Furcht versus Glück, das im Original nicht vorliegt, ins Poem auf.

Anhand der bisherigen Darlegung tritt demonstrativ hervor, dass sich Jentzsch und Sommer an kühne Hinzufügungen wagten, die in das Poem *Romiosini* neue Bilder einbrachten. Dahinter verbarg sich nicht nur die Absicht, eine sangbare Fassung anzufertigen, sondern auch die DDR-Öffentlichkeit mittels Übersetzung über die politische Situation in Griechenland aufzuklären. Eine historische Gegebenheit, und zwar die griechische Junta, beflügelte die dichterische Phantasie von Jentzsch und Sommer, die ihre Übersetzung in den Dienst einer politischen Sache stellten.

Es stellte sich zudem der Eindruck ein, dass das Poem *Romiosini* auf einen sehr konkreten historischen Moment fixiert ist, und zwar auf die griechische Junta, obwohl *Romiosini* viel früher (1945-1947) verfasst wurde und eigentlich die Freiheitskämpfe der Klephten aber auch der Partisanen zum Thema hatte. Anders gewendet, steuerte die historisch-politische Lage im Ausgangsland (Griechenland) und die dagegen herausgebildete Reaktion im Zielland (Deutschland) darauf zu, dass *Romiosini* im Band *Poesiealbum Mikis Theodorakis* als hoch engagiertes, politisches Protestgedicht gegen die griechische Junta gelesen wurde.

Die beiden anderen DDR-Übersetzungen, die 1979 von Thomas Nikolaou und 1981 von A. Kutulas / P. Zacher wie auch 1989 von Armin Kerker für seine BRD-Ausgabe *Unter den Augen der Wächter* angefertigt wurden, verfuhr nach einem anderen Prinzip. Erstens verband sich die literarische Übersetzung kaum noch mit politischem Protest. Zweitens gingen alle Übersetzer, im Gegensatz zu Jentzsch und Sommer, mit dem Original wort- bzw. sinnetreu um. Es entstand trotzdem ein Grundton, der viel kämpferischer als der Ton des Originals war. Aus den übersetzten Zeilen ist dadurch eine robustere sowie offensivere Stimmung herauszulesen. Darauf steuerte in erster Linie die Wiedergabe des Verbs „βολεύονται“ bzw. „δεν βολεύονται“ zu, das im Original viermal wiederholt wurde.

Von T. Nikolaou wurde das Verb „βολεύονται“, das über ein gewaltfreies Kolorit verfügt, mal mit „dulden“ („dulden einen geringeren Himmel nicht“) mal mit „verweigern“ („diese Steine

verweigern sich dem fremden Schritt“) zugespitzter und aggressiver bzw. dynamischer wiedergegeben.⁸¹⁸ Forsch akzentuiert war fernerhin die Wortwahl von Kutulas / Zacher („diese Steine ertragen die fremden Schritte nicht“).⁸¹⁹ Es entsteht schließlich der Eindruck, dass Freiheit nicht nur als Desiderat, sondern auch als Vorbedingung für die Existenz alles Griechischen pointierter aus der Wortwahl und Syntax bei Nikolaou („diese Gesichter können nur unter der Sonne sein / diese Herzen, sie schlagen nicht, außer im Recht“) und bei Kutulas / Zacher („diese Gesichter können nur unter der Sonne sein / diese Herzen können nur im Recht existieren“) als im Original zutage trat.⁸²⁰ Mithilfe der Wortwahl und Wortverbindung traten somit der widerstandsfähige Geist der Gräzität und deren Freiheitsliebe aus den Übersetzungen von Nikolaou, Kutulas / Zacher und Kerker nachdrücklicher als aus dem Original hervor.⁸²¹

Wenn man dennoch die Übersetzung von Kamarinea ins Visier nimmt, die 1971 erschien aber im Kontext einer Ausgabe (*Mit dem Maßstab der Freiheit*), die nicht als Medium zur Konsensbeschaffung mit Griechenland agierte und zudem eine entideologisierte Richtung verfolgte, wird man Folgendes feststellen. Erstens unterschied sich Kamarineas Übersetzung von allen anderen durch einen milderen, dem Original nahen Ton. Zweitens ist Kamarinea als einzige Übersetzerin versucht, die vierfache Wiederholung des Verbs „δε βολεύονται“ im Deutschen beizubehalten. Auf diese Weise gab sie das griechische Verb dreimal mit „auskommen“ und einmal mit „aushalten“ wieder. Drittens ist der Wortwahl von Kamarinea anzumerken, dass diese viel weniger Härtegrad als die Verben „dulden“, „sich verweigern“ und „ertragen“ enthielt. Der mildere wenig pointierte Duktus der Übersetzerin hing aber nicht nur mit ihrem wortgetreuen übersetzerischen Konzept, sondern auch mit der Absicht zusammen, Ritsos zu entideologisieren bzw. zu entpolitisieren.

Dies zeigt sich sehr exemplarisch an der Wiedergabe folgender Zeile aus *Romiosini*: „Όταν σφίγγουν το χέρι, ο ήλιος είναι βέβαιος για τον κόσμο.“⁸²² Mit ziemlicher Sicherheit ist die

818. Dabei fällt auf, dass Nikolaou dem Beispiel von Jentzsch / Sommer folgte und „βήματα“ („Schritte“) – ein Verweis auf alle Okkupanten Griechenlands in seiner langen Geschichte – mit „Schritt“ (Einzahl) übertrug.

819. Vgl. hier die wortgleiche Übersetzung von Armin Kerker: „diese Steine ertragen fremde Schritte nicht“ (Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 24).

820. Einen Teil dieser Wirkung machte die Übersetzung des Verbs „βολεύονται“ mit „können nur sein“ in *Milos geschleift* wie auch in *Die Bäume brauchen diesen Himmel ganz* aus. Vgl.: „diese Gesichter können nur unter der Sonne sein“). Die Liebe für das Recht wurde gleichfalls akzentuiert wiedergegeben hauptsächlich von Nikolaou in *Milos geschleift*: „diese Herzen, sie schlagen nicht, außer im Recht.“ Vgl. die Wiedergabe von Kutulas / Zacher: „diese Herzen können nur im Recht existieren“ und von Armin Kerker: „diese Herzen dulden nur das Recht.“

821. Über die englischsprachigen Übersetzungen von *Romiosini*, die einen ähnlichen Eindruck hinterlassen, siehe Ricks, „Problems in the Translation of *Romiosini*“, S. 473.

822. Ritsos, „Ρωμιούσνη“ („*Romiosini*“), S. 59.

Rede hier von den Widerständlern oder genauer gesagt von den griechischen Partisanen, die „wenn sie die Faust ballen, ist sich die Sonne der Welt gewiß“ oder „wenn sie einem die Hand drücken, ist die Sonne sicher für die Welt“, wie jeweils T. Nikolaou und Isidora Rosenthal-Kamarinea die Zeile ins Deutsche übertrugen.⁸²³ Es stellt sich hier die Frage, woher der markante Unterschied zwischen Nikolaou und Kamarinea in der Wiedergabe dieser Zeile herrührte. Es muss dabei im Auge behalten werden, dass dieser Vers im Original eine gewisse Zweideutigkeit aufweist.⁸²⁴ Der erste Teil: „Όταν σφίγγουν το χέρι“ („wenn sie die Hand zusammendrücken“) kann entweder als Verweis auf eine warme und freundliche Begrüßung (Kamarineas Lesart) oder als Hinweis auf die geballte Faust, Wahrzeichen des Kommunismus (die Lesart von T. Nikolaou) verstanden werden. Diese zweite Lesart wird u.a. durch den Fakt bekräftigt, dass Ritsos von keinem Objekt Gebrauch machte. Hätte der Dichter an dieser Stelle des Poems ein Objekt eingefügt: „Όταν σου σφίγγουν το χέρι“ („wenn sie dir die Hand drücken“), wäre diese zweite Lesart nicht zugelassen gewesen.

Tatsache aber bleibt, dass die Ambiguität des Ausgangstextes in gar keine deutsche Wiedergabe übertragen werden konnte. Zudem wurde die Wortwahl der Übersetzer von ihrer ideologisch-politischen Orientierung diktiert.⁸²⁵ Alle DDR-Übersetzer, von Jentzsch / Sommer (1967) über

823. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 16 und Ritsos, *Mit dem Maßstab der Freiheit*, S. 107. Vgl. hier die Übersetzungen von Jentzsch / Sommer, Kutulas / Zacher und Armin Kerker, die in der politisch-ideologischen Tendenz der Wiedergabe von T. Nikolaou ähneln: „Ballen sie ihre Fäuste, / Ballen sie ihre Fäuste, / Dann ist die Sonne für die Welt nicht verloren. / Dann ist die Sonne für die Welt nicht verloren“ in: Ritsos, *Poesiealbum Mikis Theodorakis*, S. 7. „Wenn sie die Faust ballen, ist die Sonne der Welt sicher“ in Ritsos, *Die Bäume brauchen diesen Himmel ganz*, ohne Seitenangabe und „Wenn sie die Fäuste ballen, ist der Welt die Sonne sicher“ in Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 24.

824. Vgl. Beaton, „Modernism and the Quest for national Identity“, S. 120-121. Beaton gab den Vers des Originals wie folgt wieder: („when they clasp hands“ oder „clench their fists“) und wies richtig darauf hin, dass „the words themselves are ambiguous: the Greek could equally refer to the warmth of a friendly greeting, or to the iconic clenched fist of communist posters und slogans.“

825. Nicht nur entlarvte die Übersetzung dieser einzelnen Zeile die politisch-ideologische Ausrichtung des Übersetzers, sondern sie hatte auch weitreichende Folgen für die Lektüre des ganzen Poems. (Vgl. dazu Ricks, „Problems in the Translation of Romiosini“, S. 473). An die Übersetzung der beiden hier diskutierten Stellen lässt sich außerdem die Frage nach der Auslegung der Schlussverse des Gedichtes anknüpfen. Je nachdem, ob man diese beiden Stellen politisch-ideologisch oder nicht deutet, liest man am Ende des Gedichtes die feste Zuversicht auf eine kommunistische Zukunft bzw. auf Rechtfertigung des linken Widerstandes oder die Hoffnung auf Versöhnung bzw. Rechtfertigung des Leides der gesamten griechischen Nation. Es muss noch hier hinzugefügt werden, dass *Romiosini* mitten im Waffenstillstand des griechischen Bürgerkriegs verfasst wurde; das heißt in einer Zeit, die bei den Linken noch Optimismus über den Ausgang des Bürgerkriegs zuließ. Demzufolge war der im Poem artikulierte Geschichtsoptimismus von Ritsos begründet. (Mehr dazu in: Beaton, „Modernism and the Quest for national Identity“, S. 120 und 121). Hier ist das Gedichtende in Übersetzung von T. Nikolaou: „Verschlagenen, der heimkehrt / und den die Seinen nicht erkennen, / weil er vom Tod weiß / und vom Leben vor dem Leben und über den Tod, / und der sie versteht. Er ist nicht verbittert. / Morgen, sagt er. Und er ist sicher, / daß der weiteste Weg im Herzen des Gottes der kürzeste ist. / Da ist endlich die Stunde, da ihn der Mond fast traurig am Ohr küßt, / die Algen, Blumentopf, Schemel und steinerne / Windtreppen ihm Guten Abend sagen, / und Berge und Meere und Städte und Himmel ihm / auch Guten Abend sagen, / da also streift er die Zigarettenasche vom Balkon, / kann weinen vor der Gewißheit der Bäume und / Sterne und seiner Brüder.“ (Ritsos, *Milos geschleift*, S.

Nikolaou (1979) bis hin zu Kutulas / Zacher (1981) optierten für eine Übersetzungsart, die mit Nachdruck dem Poem den sozialistischen Geist einflößte und darüber hinaus die Ideologie des Ziellandes in klare Worte fasste und bestätigte. Das gleiche gilt für die Übersetzungsweise von Kerker, dessen Gedichte-Auswahl und Nachwort im Band *Unter den Augen der Wächter* (1989) auf Kenntnis der griechischen Geschichte und Anerkennung des linken Widerstandes in der BRD abzielten. Dieser Intensivierung der politisch-ideologischen Sinngebung stand die Übertragung von Kamarinea gegenüber, die im Einklang mit ihrem Vorwort die sozialistische Dimension des Ritsos-Werks entschärfte, ja teilweise auch eliminierte. Dass jegliche Andeutung einer Faust aus Kamarineas Formulierung verschwunden ist, wurzelte wohl in der entideologisierten Sicht auf das Ritsos-Werk.

3.5.2 Die der Übertragung von *Romiosini* (1967) zugekommene Funktion

Im Verlauf dieses Kapitels werden ausgewählte Auszüge aus *Romiosini* in der Übersetzung von Jentzsch / Sommer mit folgendem Ziel näher untersucht: Welche (inhaltlichen) Elemente des Ausgangstextes wurden beibehalten bzw. ausgelassen oder markant verändert und welche Folgen entfaltete das Herangehen beider Übersetzer an das griechische Original auf Wirkung bzw. Funktion der deutschsprachigen Fassung.

Wie bereits geschildert, skizzierte Ritsos in *Romiosini* ein Bild der Partisanen und statuierte an ihnen ein Exempel für Widerstands- bzw. Freiheitskämpfer. Diese nahmen auf die verherrlichende Art von Ritsos folgende Züge an:

Όταν σφίγγουν το χέρι, ο ήλιος είναι σίγουρος για τον κόσμο / όταν χαμογελάνε, ένα μικρό
 χελιδόνι φεύγει μες απ' τ' άγρια γένια τους / [...] όταν σκοτώνονται, η ζωή τραβάει την
 ανηφόρα με σημαίες και με ταμπούρα [...] ⁸²⁶

Liest man die Übersetzung von Jentzsch / Sommer, schlägt einem die unübersehbare Tendenz zur mythischen Überhöhung entgegen.⁸²⁷ Die Taten der Widerstandskämpfer wurden in die

35-36).

826. Ritsos, „Ρωμιουσίνη“ („Romiosini“), S. 59

827. Die Darstellung der Freiheitskämpfer wich in der ganzen von Jentzsch / Sommer angefertigten Übersetzung vom Original ab; die Freiheitskämpfer wurden, wie an der Wiedergabe folgender Verse gezeigt werden kann, in die Sphäre der Heroen gerückt. Der Vers: „Μπήκαν στα σίδερα και στη φωτιά, κουβέντιασαν με τα λιθάρια“ (Ritsos, „Ρωμιουσίνη“ („Romiosini“), S. 62) wurde von Kutulas / Zacher und Nikolaou jeweils wie folgt übersetzt: „Sie setzten sich dem Eisen und dem Feuer aus, / sprachen mit Steinen“ (Ritsos, *Die Bäume brauchen diesen Himmel ganz*, ohne Seitenangabe) und „Sie sind auf Eisen getreten und in Feuer, haben gesprochen mit dem Gestein“ (Ritsos, *Milos geschleift*, S. 19). Dabei erschließt sich dem deutschsprachigen Leser die Bedeutung dieser Zeile (sie wurden gefangen gehalten und Gefahr ausgesetzt) nicht auf Anhieb. Jentzsch / Sommer dichteten hingegen den Griechen Eigenschaften an, die sehr deutlich ins Legendäre abgleiten. Vgl.: „Sie brachen Eisen und hielten Feuern stand. / Sie haben sich den Steinen anvertraut“ (Ritsos, *Poesiealbum Mikis Theodorakis*, S. 11). Aufmerksamkeit zog ebenfalls die Tendenz auf sich, Motive des Originals zu einer Emotionalisierung und

Übersetzung auf eine äußerst zugespitzte Weise eingebracht. Infolge dieser Tendenz kam jeder Aktion der Freiheitskämpfer eine Steigerung zu.⁸²⁸

Ballen sie ihre Fäuste,
Ballen sie ihre Fäuste,
Dann ist die Sonne für die Welt nicht verloren.
Dann ist die Sonne für die Welt nicht verloren.//
Lachen sie laut wie Donner,
Lachen sie laut wie Donner,
Dann fliegen Schwalben himmelhoch
fröhlich aus ihren wilden Bärten auf [...] //
Wenn sie der Feind umringt [...]
Gehen sie den steilsten Weg im Leben.[...]
Und sie trommeln [...]
Oben die Fahnen.⁸²⁹

Aus dem seelenruhigen Verb: „χαμογελάνε“ („lächeln“) – „όταν χαμογελάνε, ένα μικρό χελιδόνη φεύγει μες απ’ τ’ άγρια γένια τους“ – wurde das lautstarke: „lachen sie laut wie Donner, / lachen sie laut wie Donner, / dann fliegen Schwalben himmelhoch / fröhlich aus ihren wilden Bärten auf.“ Zudem fügten Jentzsch / Sommer ihrer Fassung eigenwillig die Adjektive: „himmelhoch“ und „fröhlich“ ein, womit sich eine hoffnungsvolle Stimmung ins Gedicht prägte. Von Bedeutung ist schließlich, dass jegliche Anspielung auf den Tod: „όταν

Überhöhung zu führen. Vgl. hier folgende Verse: „Από τις τρύπες του πανωφοριού τους μπαينوβαίνει ο θάνατος / [...] πάνου στα καρπούλια πετρωμένοι [...] βιγλίζοντας το μανιασμένο πέλαγο όπου βούλιαξε / το σπασμένο κατάρτι του φεγγαριού. / Το ψωμί σώθηκε, τα βόλια σώθηκαν, / γεμίζουν τώρα τα κανόνια τους μόνο με την καρδιά τους“ (Ritsos, „Ρωμιοσύνη“ („Romiosini“), S. 60) und die entsprechende Übersetzung in *Poesiealbum Mikis Theodorakis*: „Und durch die Löcher ihrer Mäntel / geht der Tod beständig / ein und aus. / Unsere Brüder ziehn auf Wacht ein letztes Mal, / verzweifelt starrn sie auf das hochgepeitschte Meer, / wo versunken ist, wo versank / Der Mast des ertrunkenen Monds. / Nirgends mehr ein Stück Brot und nirgends Munition. / Letzter Befehl: Die Waffen ladet jetzt / Letzter Befehl: Nun / Ladet mit euren Herzen.“ (Ritsos, *Poesiealbum Mikis Theodorakis*, S. 9). Jentzsch und Sommer setzten hier auf vierfache Weise auf eine emotionale Intensivierung des Geschilderten. Erstens mit der Bezeichnung der Griechen als „unsere Brüder“, zweitens mit der Einführung des Partizips „verzweifelt“ in die Übersetzung, drittens mit der Beifügung der zeitlichen Angabe „ein letztes Mal“ und viertens mit der Verwendung der Befehlsform. Durch diese Mittel verstärken die Übersetzer die Identifikation des DDR-Lesers mit den Griechen. Vgl. hier die Wiedergabe von Thomas Nikolaou: „Durch die Löcher ihres Überrocks kommt und geht der Tod, / [...] Auf den Gipfeln versteinert [...] spähen aufs tobende Meer, wo / der zerbrochene Mast des Mondes versank. / Das Brot ist alle, die Kugeln sind alle, / jetzt füttern sie die Kanonen nur noch mit ihrem Herzen.“ (Ritsos, *Milos geschleift*, S. 16).

828. Die Gesangfassung im Heft *Die Bäume brauchen diesen Himmel ganz* ebenso wie die Version von T. Nikolaou in der Ausgabe *Milos geschleift* blieben dem Original sehr nahe. Vgl. hier „Wenn sie die Faust ballen, ist die Sonne der Welt sicher, / wenn sie lächeln, verläßt eine kleine Schwalbe / ihre wilden Bärte, / wenn sie getötet werden, / zieht das Leben bergauf mit Fahnen und Trommeln.“ (Ritsos, *Die Bäume brauchen diesen Himmel ganz*, ohne Seitenangabe) und „Wenn sie die Faust ballen, ist sich die Sonne der Welt gewiß, / Wenn sie lachen, fliegt ein Schwälblein aus ihren wilden Bärten [...] / wenn sie fallen, zieht das Leben bergauf mit Fahnen und mit Trommeln.“ (Ritsos, *Milos geschleift*, S. 16).

829. Dass die Vers- und Strophenverteilung in der Übersetzung von der entsprechenden im Original so eklatant abwich, hing auch damit zusammen, dass die Übersetzung in einem Sonderheft mit Noten fürs Singen bedacht war. Siehe hier auch Abbildung 10.

σκοτώνονται η ζωή τραβάει την ανηφόρα με σημαίες και με ταμπούρλα“ aus der DDR-Fassung von Jentzsch / Sommer verschwand. Dem Motiv des Heldentodes, das im Original vorliegt, hielten die Übersetzer ein neues Bild entgegen, und zwar die Fortsetzung des Lebens unter widrigen Zuständen.

Neben der Tendenz zur mythischen Überhöhung alles Griechischen manifestierte sich in der Wiedergabe von Jentzsch / Sommer auch die Neigung, das Leid der Griechen dichterisch in sehr deutlichen Bildern zu fassen, wie folgende Verse darlegen: „Mit Flammenblättern grüßt uns die Sonne jeden Tag. / Der Himmel ist unsre Fahne jeden Tag. / Wie viele sind jetzt eingesperrt, / Wie viele haben sie umgebracht [...] / Bald werden wir im Land die Glocken läuten [...] Die ganze Erde uns und kein Stück unsren Feinden [...] Ganz diese Erde uns und den nie gezählten Toten.“⁸³⁰

Durch bestimmte Eingriffe ins Original wurde einerseits das Solidaritätsgefühl mit den kämpfenden Griechen sowie andererseits eine sichere eigene Identität erzeugt und verstärkt. Bezeichnend dafür ist die Einführung des kollektiven Wir im ersten, zweiten und fünften Zweizeiler: „Mit Flammenblättern grüßt uns die Sonne jeden Tag. / Der Himmel ist unsere Fahne jeden Tag [...] Bald werden wir im Land die Glocken läuten.“⁸³¹ Das „Wir“ versetzte den Leser in die Lage der um ihre Freiheit ringenden Griechen und untermauerte beträchtlich die Identifikation des DDR-Lesers mit dem Griechentum.⁸³² Denn dieses „Wir“ gehörte zu den Mitteln, die gewinnbringend vom Sozialistischen Realismus eingesetzt wurden, um Zusammengehörigkeitsgefühle zu erzeugen.⁸³³ Der DDR-Leser fand sich folglich im Gehäuse seiner eigenen Poetik und Ideologie wieder.

830. Ritsos, *Poesiealbum Mikis Theodorakis*, S. 19. Vgl. hier das Original und die wortgetreue Übertragung von Armin Kerker: „Με τόσα φύλλα να σου γνέφει ο ήλιος καλημέρα / με τόσα φλάμπουρα να λάμπει ο ουρανός / και τούτοι μες στα σίδερα και κείνοι μες στο χώμα. / Σώπα, όπου νάναι θα σημάνουν οι καμπάνες. / Αυτό το χώμα είναι δικό τους και δικό μας [...] / Τούτο το χώμα είναι δικό τους και δικό μας – δε μπορεί κανείς να μας το πάρει [...]“. „Mit so vielen Blättern winkt dir die Sonne Guten Tag, / mit so vielen Fahnen leuchtet dir der Himmel, / doch diese im Gefängnis und jene in der Erde. / Schweig, es werden bald die Glocken läuten. / Dieses Land ist ihres und das unsere [...] Dieses Land ist ihres und das unsere – keiner kann es uns je nehmen.“ (Ritsos, „Ρωμιοσύνη“ („Romiosini“), S. 65-66 und Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 26).

831. Vgl. an dieser Stelle die spätere Übertragung von T. Nikolaou, die sich nicht vom Original ablöste: „Mit so viel Blättern winkt dir die Sonne Guten Tag zu, / von so viel Fahnen flammt der Himmel auf, [...] Schweig, jeden Augenblick werden die Glocken läuten.“ (Ritsos, *Milos geschleift*, S. 25). In der Version von Jentzsch / Sommer wird ein kollektives Wir im Land die Glocken läuten. Dies ist ein weiterer Beweis für die Wirkung, die die Poetik der Zielkultur auf die Übersetzungsart entfaltete. Im Original sind es aber die Toten, die „unter der Erde in den gefalteten Händen“ das Glockenseil halten und darauf warten, die Glocken zu läuten. (Vgl. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 25). Das Bildmotiv des Originals spielt deutlich auf christliche Motive an, wie z.B. auf die Auferstehung der Toten. Diese Dimension ist erwartungsgemäß in der DDR-Version nicht enthalten.

832. Zu dieser Identifikation zwischen DDR-Leser und Griechentum trug fernerhin maßgeblich bei, dass die Übersetzung in *Poesiealbum Mikis Theodorakis* als Protestakt zum Singen gedacht war.

833. Bilik, „Drei Fragen an den Sozialistischen Realismus“, S. 26.

Dies lässt sich weiterhin am Beispiel des Bildes von der Niederlage des Feindes: „Die ganze Erde uns und kein Stück unsren Feinden [...] Ganz diese Erde uns und den nie gezählten Toten“ belegen.⁸³⁴ Dieses Bildmotiv, das im Original nicht auftritt, rückte die Interpretation von *Romiosini* sehr nah an eine eschatologische Geschichtsauffassung.⁸³⁵ Der Leser erkannte zudem im Bild des Feindes das im vierten Vers von Jentzsch / Sommer hinzugefügte „sie“, was für die Einsperrung und den Tod vieler verantwortlich war: („Wie viele sind jetzt eingesperrt, / wie viele haben sie umgebracht“), während der Leser sich zugleich mit dem kollektiven „Wir“ bzw. mit den kämpfenden Griechen identifizierte.⁸³⁶

Diese übersetzerischen Entscheidungen in Kombination mit dem Paratext des Gedichtbandes *Poesiealbum Mikis Theodorakis* bewirkten, dass sich die Rezeption von *Romiosini* auf einen sehr präzisen historischen Moment konzentrierte, und zwar auf das Jahr 1967, als die Obristen die Macht in Griechenland ergriffen. Das Wort „Feind“, das im Original nicht auftaucht, stand in der DDR-Übersetzung offensichtlich für die Obristen und den die griechische Junta unterstützenden und tolerierenden kapitalistischen Westen. Infolgedessen wurde das Poem zunächst ausschließlich als Symbol für den Widerstand gegen die Junta verstanden.⁸³⁷ Die Übersetzung ging also völlig darüber hinweg, dass Ritsos im Kontext des Zweiten Weltkriegs den Widerstand aller demokratischen Kräfte gegen die Besatzungsmächte Griechenlands gemeint hatte.

834. Vgl. hier die Wiedergabe von T. Nikolaou: „Diese Erde ist die ihre und die unsere. [...] Diese Erde ist die ihre und die unsere – keiner kann sie uns nehmen.“ (Ritsos, *Milos geschleift*, S. 25).

835. Dieser Geschichtswahrnehmung zufolge wurden sogar historische Niederlagen in „Schritte zu dem nun Wirklichkeit gewordenen Sieg“ umgedeutet, während die Gründung und Existenz der DDR mit der Erfüllung der deutschen Geschichte gleichgesetzt wurden. (Aleida Assmann und Ute Frevert: *Geschichtsvergessenheit Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1999, S. 181 und 186). Auch hier rechtfertigte die Übersetzung von Jentzsch / Sommer den Tod der Kämpfer für die Realisierung ihrer Ideale, denn die Erde gehöre letztendlich den Kämpfern und den nie gezählten Toten.

836. Vgl. hier die Wiedergabe von Nikolaou: „Und diese hinter Gittern und jene in der Erde“ (Ritsos, *Milos geschleift*, S. 25) und die stärker, am Wort des Originals, orientierte Wiedergabe von Kamarinea: „Diese aber liegen in Eisen und jene in der Erde.“ (Ritsos, *Mit dem Maßstab der Freiheit*, S. 109). Die äußerst explizite Wiedergabe dieser Verse von Jentzsch / Sommer setzte sich zum Ziel, das Leid der Griechen in deutlichen Konturen abzuzeichnen. Während es im Original auf die Opfer des Zweiten Weltkriegs, aber auch des Bürgerkriegs, aus einer linken Perspektive ankam, spielten die Verse im Kontext der Ausgabe *Poesiealbum Mikis Theodorakis* auf die Auswirkungen der Errichtung der Militärdiktatur für die griechische Bevölkerung an.

837. Dem diametral entgegengesetzt ist die Wahrnehmung des Gedichtes *Romiosini* im Kontext der 1969 herausgebrachten Anthologie europäischer Poesie und Prosa *Literatur und Widerstand*; die hier getroffene Auswahl, begleitet von einem zweiseitigen Text zur deutschen Okkupation und griechischen Widerstandsbewegung, rückte das Verständnis des Gedichtes sehr nahe in den historisch-politischen Zusammenhang. Vgl. *Literatur und Widerstand, Anthologie europäischer Poesie und Prosa*. Hg. von der Internationalen Föderation der Widerstandskämpfer. Frankfurt am Main: Röderberg, 1969, S. 222-225. Vgl. hier das Kapitel 9.1.2.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Romiosini* in doppelter Hinsicht ein Muster offenlegte. Einerseits wurde die Übersetzung ins poetisch-ideologische System der Zielkultur gepasst. Wie gezeigt, hinterließ der Sozialistische Realismus sehr markante Spuren auf die Übersetzungsart von *Romiosini*. Andererseits stellte sich die Übersetzung von *Romiosini* in den Dienst des politischen Protestes gegen die griechische Junta. Diese Tatsache wirkte sich auf die Rezeption des Gedichtes aus, das viel weniger mit den Erinnerungen an die deutsche Okkupation Griechenlands bzw. auf die deutsch-griechische Geschichte, dagegen viel mehr mit dem internationalen Protest gegen die Junta korreliert wurde.

Wie es im Folgenden zu zeigen ist, hing diese bis zu unseren Tagen dominierende Lesart von *Romiosini* nicht nur mit der Geschichte des Ausgangslandes, sondern auch mit der von Deutschland getriebenen Erinnerungspolitik zusammen. Interessanterweise kam dem Gedicht *Romiosini* auch in der Übersetzung von Jentzsch / Sommer eine identitätsstiftende Funktion nach, und zwar verfestigte das Poem die sozialistische Ideologie der Zielkultur und forderte den DDR-Leser zur Herausbildung einer gemeinsamen Front gegen die Militärdiktatur auf. Somit manipulierte die Übersetzung das Original bzw. sie veränderte drastisch die ursprüngliche identitätsstiftende Funktion, die in erster Linie in der Identifizierung des griechischen Lesers mit dem linken Widerstand gegen die deutschen Okkupanten bestanden hatte. Diese Dimension wurde in der DDR anno 1967 vorsätzlich nicht thematisiert, sodass die *Romiosini*-Übersetzung auf eine bestimmte Art und Weise in der Zielkultur agieren konnte, und zwar als Medium zur Konsensbeschaffung mit Griechenland und als Mittel zur Verteidigung der eigenen politisch-ideologischen Identität.

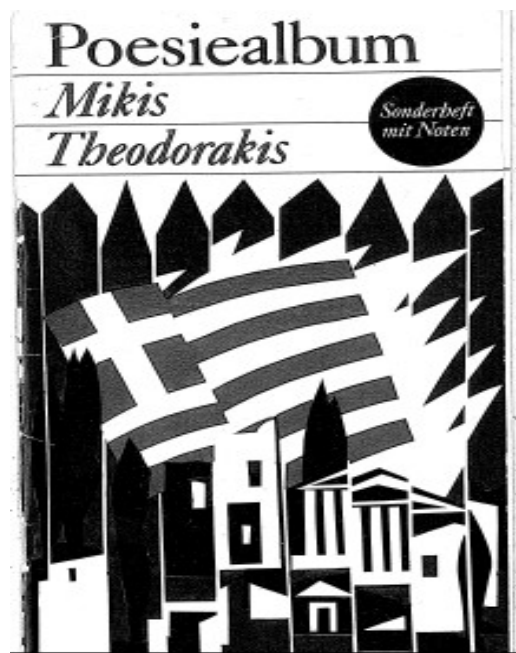


Abbildung 10: Engagement für Griechenland. Titelblatt: *Poesiealbum*

3.6 Ritsos-Rezeption im Zeitraum 1975-1990

In der Zeitspanne von 1975 bis 1990 kristallisierten sich im deutschsprachigen Raum unterschiedliche Tendenzen in der Ritsos-Rezeption heraus. In der BRD, wo die Zahl der Ritsos-Publikationen auf acht anstieg, bildete sich eine Richtung heraus, die das Augenmerk vornehmlich den politischen, „brandaktuellen“ Gedichten von Ritsos zuwendete. Niki Eideneier erörterte 2009 aus der Rückschau, dass im Zuge der politischen Entwicklungen in Griechenland (Wiederherstellung der Demokratie und allmähliche Rehabilitierung des linken Widerstandes) diejenigen Gedichte von Ritsos gefragt waren, welche „die endlich neu gewonnene Freiheit des griechischen Volkes besangen, oder auch diejenigen, welche der Dichter in seiner steinernen Zeit komponierte.“⁸³⁸ Das gesteigerte Interesse an diesen Gedichtzyklen scheint eine Reihe von Publikationen zu belegen, wie *Die Tagebücher der Verbannung* (1979), *Die Nachbarschaften der Welt* (1984), *Das letzte Jahrhundert vor dem Menschen* (1988), die den Leser in die Vor- und Nachkriegszeit zurückversetzen. Es wurde

838. In der Zeit nach 1974 gewannen die Publikationen aus dem Ritsos-Werk im Inland, aber auch im Ausland an Bedeutung und Umfang; der Dichter erlangte ferner weltweites Renommee. Bezeichnend dafür sind u.a. die dem Dichter verliehenen Ehrungen wie auch die steigende Übersetzungstätigkeit. Nur im deutschsprachigen Raum gingen 20 Publikationen an die Öffentlichkeit, davon eine in der Schweiz (1976) *Θυρωπέο (Pfortnerloge)* in Übertragung von Argyris Sfountouris, acht in der BRD und elf in der DDR. Für eine vollständige Liste der Ehrungen und Preise, die Ritsos erhielt, siehe: Angeliki Koti: „Χρονολόγιο Γιάννη Ρίτσου.“ („Zeittafel von Jannis Ritsos“). In: *Nea Estia*, 1547 (1991), S. 4-9. Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 5.

zudem bevorzugt, ganze Zyklen, wie z. B. *Epitaph, Das letzte Jahrhundert vor dem Menschen* ins Deutsche zu übertragen, als eine Auswahl aus dem Werk des Dichters zu treffen. Es war alleinig Armin Kerker, der 1989 mit dem Band *Unter den Augen der Wächter* einen Überblick über Ritsos' Schaffen durch eine Textauswahl bot, die sich über fünf Jahrzehnte erstreckte.⁸³⁹

In der DDR trat hingegen Anfang der 80er-Jahre das zunächst herrschende Ritsos-Bild als politischer Dichter die führende Stellung an die Darstellung anderer Aspekte aus seinem Oeuvre ab. Der Beachtung, die die Liebeslyrik und das Prosa-Werk von Ritsos in der DDR fanden, stand im europäischen Raum nichts Vergleichbares gegenüber.⁸⁴⁰ Zwar verblasste das Bild des kommunistischen Dichters und Menschen nie; die Textauswahl legte aber dar, dass es eine unangebrachte Einschränkung gewesen wäre, Ritsos ausschließlich als politischen Dichter wahrzunehmen.

Ziel dieses Kapitels ist nun, der Ritsos-Rezeption in diesem Zeitraum (Mitte der 70er- – Anfang der 90er-Jahre) nachzugehen. Dabei liegt der Schwerpunkt auf bestimmten Ausgaben, wie z.B. auf *Milos geschleift*, die besonderes Interesse aufweisen. *Milos geschleift* wird Aufmerksamkeit geschenkt, denn diese Ausgabe markierte als erste, nicht tief ideologisch-politisch grundiert eine Zäsur in der Rezeption von Ritsos in der DDR. Des Weiteren werden die Gedichte-Auswahl und die Übersetzung ins Visier genommen ebenso wie die Gründe für die unterschiedlichen Wege, die die Ritsos-Rezeption in der BRD und der DDR einschlug, aufgespürt und ans Licht gebracht. Zudem wird anhand von *Epitaph* gezeigt, wie dasselbe Poem durch zwei voneinander abweichende Übertragungen in den Kanon sowohl der BRD als

839. Auf Armin Kerker geht ferner die Ausgabe *Steine, Wiederholungen, Gitter* (1980) zurück, die auf einer Auswahl aus der gleichnamigen Gedichtsammlung basierte. Es darf in diesem Kontext nicht vergessen werden, dass das BRD-Publikum erst 1989 mit drei Publikationen von Asteris Kutulas Zyklen von Ritsos in den Blick bekam, die nicht als Zeitgedichte galten. Zum Anlass des 80. Geburtstages von Ritsos besorgte Kutulas für die Verlage Romiosini und Claudia Gehrke die Übersetzung folgender Werke: *Monochorde* (Jannis Ritsos: *Monochorde*. Übertragen von Asteris Kutulas. Mit Zeichnungen von Gottfried Bräunling. Köln: Romiosini, 1989), *Halbkreis* (Jannis Ritsos: *Halbkreis*. Hg. und übers. von Asteris Kutulas. Tübingen: Gehrke, 1989) und *Sondeur* (Jannis Ritsos: *Der Sondeur*. Aus dem Griechischen übertragen von Ina und Asteris Kutulas. Mit Zeichnungen von Trak Wendisch. Tübingen: Gehrke, 1989). Asteris Kutulas (1960), Event- und Musikproduzent, Autor, Übersetzer und Filmemacher trat zunächst Anfang der 80er-Jahre auf der literarischen Bühne der DDR als Ritsos-Übersetzer auf.

840. Dieses Ergebnis leitete sich aus dem Einlesen der Ritsos-Bibliografie von A. Makrynika her. Ein Überblick über die Rezeption der Ritsos-Prosa in Griechenland bot Elli Pappa in ihrem Buch *Μακιαβέλι ή Μάρξ* (Pappa, *Μακιαβέλλι ή Μάρξ (Machiavelli oder Marx)*, S. 213-274). Das Prosa-Werk von Ritsos fand in Griechenland im Gegensatz zur DDR kein besonders positives Echo. Darauf spielte außerdem der Titel des entsprechenden Kapitels im Buch von Elli Papa an: „Πολυτιμημένος ποιητής, αμφισβητούμενος πεζογράφος“ („Hoch geehrter Dichter, umstrittener Prosaist“). Auf die zögernde Rezeption der Prosa von Ritsos in Griechenland nahmen schließlich die Gutachter des DDR-Verlages Volk und Welt Bezug. Dabei zeichnete sich der Versuch, die negative Kritik an Ritsos zu widerlegen.

auch der DDR einging. Schließlich wird das überlieferte Ritsos-Bild kommentiert und seiner früheren (1967-1974) sowie späteren Rezeption (1990 bis heute) entgegengestellt.

3.6.1 Milos geschleift

Mit *Milos geschleift* (1979) verschob sich der Schwerpunkt von einer in ideologisch-politischer Hinsicht strengen zu einer ungebundenen Annäherung an Ritsos. Dies ließ sich an der Gedichte-Auswahl wie auch an den Vor- und Nachworten ablesen.⁸⁴¹

In *Milos geschleift* rückten die Gedichte, die Ritsos Anfang-Mitte der 70er-Jahre verfasste, sowie seine längeren Poeme in den Mittelpunkt. Weit davon entfernt eine Textauswahl herzustellen, die vorwiegend nach den Prinzipien des sozialistischen Realismus aufgebaut würde, wie es der Fall mit der Ausgabe *Die Wurzeln der Welt* war, kamen hierbei Gedichte aus den Sammlungen *Ο Τοίχος μέσα στον Καθρέπτη* (*Die Wand im Spiegel*), *Θυρωρείο* (*Pförtnerloge*), *Διάδρομος και Σκάλα* (*Korridor und Treppe*), *Χειρονομίες* (*Gesten*), *Μαρτυρίες I und II* (*Zeugenaussagen I und II*) vor, die bis zu diesem Zeitpunkt (1979) für das DDR-Lesepublikum unzugänglich waren. Das Spektrum der Ritsos-Dichtung wurde ferner durch die Übersetzung von vier umfangreichen Poemen erweitert, und zwar der Folgenden: *Ρωμιοσύνη* (*Griechentum, Romiosini*), *Επιτάφιος* (*Epitaph*), *Η Σονάτα του Σεληνόφωτος* (*Die Mondscheinsonate*) und *Ο Αφανισμός της Μήλος* (*Milos geschleift*); nach letzterem wurde allerdings diese Ausgabe benannt.⁸⁴²

Das von Günter Kunert verfasste Nachwort offenbarte auch einen anderen Umgang mit Ritsos als das Nachwort von Jentzsch / Sommer. Der Band *Milos geschleift* begann aber mit einem Text von Aragon, der ursprünglich 1971 in der Zeitschrift *Les Lettres Françaises* (1378) veröffentlicht wurde und im Anschluss daran als Einleitung zur französischen, zweisprachigen Ausgabe von *Πέτρες, Επαναλήψεις, Κιγκλίδωμα* (*Steine, Wiederholungen, Gitter*) diente.⁸⁴³ An

841. *Milos geschleift* erschien 1979 als zweisprachige Ausgabe im Philipp Reclam Verlag (Leipzig) und im Carl Hanser Verlag (München). 1981 wurde der Gedichtband im Wilhelm Heyne Verlag (München), diesmal einsprachig, neu aufgelegt. *Milos geschleift* enthält neben einem Vorwort Aragons, auch ein Nachwort von Günter Kunert und ist mit Zeichnungen von Giacomo Manzu versehen.

842. Im Hinblick auf die Vermittlungsarbeit im Band *Milos geschleift* lässt sich sagen, dass die ausgewählten Gedichte unterschiedlich ins Deutsche übersetzt wurden. Die Kurzgedichte, von T. Nikolaou selbst übertragen, fließen ungezwungen in die deutsche Sprache und sind von einer sinnäquivalenten Treue durchgezeichnet, während die Auseinandersetzung mit den längeren Poemen anders verlief. Nikolaou fertigte die Interlinearversionen ab, die von deutschen Schriftstellern, wie Margarete Hannsmann und Heinz Czechowski, aufarbeitet wurden. Auf diese Weise wurde der persönliche Stempel der Übersetzer, die selbst Literaten waren, den Poemen von Ritsos aufgedruckt.

843. Es handelt sich um folgenden Text: Aragon, „Ο μεγαλύτερος ζων ποιητής“ („Der größte lebende Dichter“). Es muss an dieser Stelle hinzugefügt werden, dass die in *Milos geschleift* vorkommende deutsche Übersetzung den ursprünglichen (französischen) Text Aragons nicht vollständig wiedergab. Armin Kerker hielt die

Louis Aragon als Beglaubigungsinstanz, die dem griechischen Dichter großen Ruhm eingetragen hatte, schloss sich erneut nach 1957 ausgiebig die DDR-Rezeption von Ritsos an.⁸⁴⁴

Aragon rekonstruierte in diesem Text, der hier als Vorwort diente, die Bekanntschaft mit dem Ritsos-Werk aus der Erinnerung und führte die Wirkung vor Augen, die die Gedichte von Ritsos auf ihn ausgeübt hatten. Diese bereiteten dem französischen Dichter eine unbezähmbare Aufwallung, „mit einem Schlag schnürte es“ ihm „die Kehle zu“, und jedes Mal, wenn man ihm „Verse von diesem Unbekannten brachte, mehr oder weniger gut übertragen“, fühlte sich Aragon, „wie beim ersten Mal unfähig“, seine Augen, seine Tränen „zu bezähmen“.⁸⁴⁵ Von den affektiven Maßstäben bzw. von der Rührung und der Identifikation, „dieser Dichter besitze das Geheimnis meiner Seele, als ob er allein mich so zu erschüttern wisse, verstehen Sie mich, nur er“, ging Aragon in lobendem Ton zu den kognitiven Maßstäben über und ließ den Erkenntnisgewinn, womit die Lektüre von Ritsos verbunden ist, „als Enthüllung eines Menschen und eines Landes, die Tiefen eines Menschen und die Tiefe eines Landes“ definieren;⁸⁴⁶ zum Schluss ließ sich Aragon zum Satz hinreißen, dass Ritsos „der größte lebende Dichter dieser unseren Zeit ist“.⁸⁴⁷

Dieser Satz, der allzu oft in der deutschsprachigen Rezeption vorkommt, wurde zum Ausgangspunkt einer Legende, die über Ritsos gesponnen wurde. Im Mittelpunkt des Textes von Aragon stand aber die Vermittlungsrolle, die Ritsos' Lektüre erfüllte; entgegen einer durch

ausgelassenen Stellen aus Aragons Text verantwortlich für die Entstellung. In der deutschen Übersetzung fehlten tatsächlich zwei Stellen. Die erste brachte Aragons Sorge um Ritsos zum Ausdruck, denn 1971 wurde der kranke Ritsos noch auf der Insel Samos unter Hausarrest gefangen gehalten. Aragon war allerdings der Initiator zweier Aufträge, die Ritsos' Befreiung bewirken sollten; der erste erschien 1967 und der zweite 1970 in der *Les Lettres Françaises* ursprünglich als Telegramm dem griechischen Diktator Papadopoulos zugeschickt. (Mehr dazu in: Makrynika, *O Apagkón gia ton Pítso (Aragon über Ritsos)*, S. 69-74). An der zweiten Stelle ging Aragon auf die Sammlung *Steine, Wiederholungen, Gitter* ein und beharrte auf die geistige, verwandtschaftliche Nähe bzw. auf die künstlerische Verbrüderung zwischen Griechenland und Frankreich. Es kann behauptet werden, dass beide Auslassungen historisch- und kontextabhängig sind. 1979, als *Milos geschleift* gedruckt wurde, war die Militärdiktatur bereits gestürzt und Ritsos frei. Die Textauswahl beruhte außerdem nur wenig auf die Sammlung *Steine, Wiederholungen, Gitter*, worauf sich Aragon in seinem Text bezogen hatte.

844. Wie bereits geschildert, machte sich die deutschsprachige Rezeption Aragons Hauptpositionen sehr oft zu eigen. Es scheint deswegen zweckmäßig, den Text des französischen Dichters hier kurz darzustellen. Vgl. exemplarisch das Vorwort von Kamarinea, das mit Aragons Satz anfang: „Der größte lebende Dichter heißt Jannis Ritsos.“ (Ritsos, *Mit dem Maßstab der Freiheit*, S. 10). Eine Auswahl aus demselben Text von Aragon („Der größte lebende Dichter“) wurde ebenfalls in der Ausgabe *Die Bäume brauchen diesen Himmel ganz* ausgedrückt. (Ritsos, *Die Bäume brauchen diesen Himmel ganz*, ohne Seitenangabe“).

845. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 5.

846. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 6-7. In gleichem Sinne räumte Aragon Ritsos eine beispiellose Stellung in der Weltliteratur ein, weil sich jeder Leser im Werk von Ritsos wiederfinden könnte. Vgl. „Ein jeder findet darin sein eigenes Herz und seine Wunde.“ (Ibid. S. 7).

847. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 6

die Antike inspirierten Griechenlandsrezeption konstatierte der französische Poet, dass Ritsos' Werk das Verständnis für Griechenland fördere, und zwar in viel größerem Maße als die Beschäftigung mit der Antike, bzw. die Bearbeitung von antiken Mythen in der europäischen Literatur, da Ritsos „das ganze Leben seines Volkes und sein Gesang, seine Schmerzen“ sei.⁸⁴⁸ Aragon zeigte sich schließlich stolz auf Frankreichs Rolle bei der Bekanntheit und Verbreitung des Ritsos-Werks in Europa; durch Bücher über Ritsos, die in Frankreich im Handel waren, erfuhren auch andere Länder, dass „es in Griechenland noch einen Gesang gibt, der für Jahrhunderte geboren wurde.“⁸⁴⁹ Aragon legte mit diesem Satz das Los offen zutage, das dem Ritsos-Werk beschieden ist und initiierte gleichzeitig die Verherrlichung des griechischen Dichters, die seine Rezeption im deutschsprachigen Raum für längere Zeit überlagerte.⁸⁵⁰

Es ist dabei wichtig zu erwähnen, dass die oben besagte Identifikation von Ritsos mit Leben und Leiden des griechischen Volkes (ein Bestandteil des deutschsprachigen Ritsos-Bildes) auf Aragon zurückging. G. Kunert in der DDR vertrat ebenso wie BRD-Übersetzer wie z.B. Niki Eideneier, Erasmus Schöfer und Armin Kerker mit Nachdruck die Meinung, dass sich im Ritsos-Werk Griechenlands Geschichte im 20. Jahrhundert widerspiegelte. Überdies sah man in Ritsos auf Grund seiner zweimaligen Verbannung (1948-1952 und 1967-1968) eine Symbolfigur des linken Widerstandes. Indes wurde aber (vor allem in der BRD der 80er-Jahre) die deutsch-griechische Vergangenheit mit in den Blick genommen, wie es weiter unten zu zeigen ist.

3.6.2 Kunerts Nachwort in *Milos geschleift*

Die von Aragon eingeleitete Ritsos-Verherrlichung machte sich im Nachwort von Günter Kunert sehr präsent, was in vielerlei Hinsicht Interesse auf sich zieht, wie schon angemerkt. Erstens, da Kunert aus Aragons Text Mittel parat hielt, um Ritsos zu einer mythischen Figur zu erhöhen. Zweitens, weil Kunert neue Einblicke in die dichterische Welt von Ritsos bot. Drittens, weil durch Kunerts nicht ideologisch untermauerte Annäherung die Weichen für die Erweiterung des Ritsos-Bildes in der DDR gestellt wurden.

Die Kontinuität des Schaffens in der Diskontinuität der Existenz trat, laut Kunert, als Kennzeichen des Ritsos-Oeuvres hervor. Diese Kontinuität demonstrierte sich durch die unter

848. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 7.

849. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 8.

850. Siehe in dieser Ausgabe noch (*Milos geschleift*) den von G. Kunert hergestellten Vergleich zwischen Ritsos und Antäus. (Ritsos, *Milos geschleift*, S. 139-147).

unmöglichen Lebensbedingungen ununterbrochene Entfaltung des lyrischen Werks von Ritsos, das seit 1929 eine Steigerung, eine zunehmende Vollkommenheit erreichte. Kunert schrieb, dass ihm an Ritsos' Schicksal das Besondere zu sein scheint:

die Kontinuität des Schaffens in der Diskontinuität der Existenz [...] Trotz wiederholter Verfolgung, trotz massiver Schicksalsschläge eine Steigerung, eine zunehmende Vollkommenheit der Dichtung, fern jedoch aller Perfektion und Routine.⁸⁵¹

Konstitutiv wurde folglich für ein richtiges Ritsos- Verständnis die Berücksichtigung der Zustände, unter denen der Dichter einen großen Teil seines Werks verfasst hatte.⁸⁵² Kunert betonte sowie auch später N. Eideneier, A. Kerker und E. Schöfer, dass der Dichter seinen Erlebnissen das Dichten entgegengesetzt hatte und erläuterte, dass die im Exil verfassten Gedichte eine existenznotwendige Funktion erfüllten; und zwar wurden diese Gedichte als eine Art Bewältigung des tief sitzenden Schmerzes sowie auch als „Überlebensstrategie“ für den Dichter selbst und seine Mitgefangenen ausgelegt.⁸⁵³ Dies ist eine Ansicht, die die deutschsprachige Ritsos-Rezeption nachhaltig mitprägte.⁸⁵⁴

Im Gegensatz zu der von Jentzsch und Sommer eingenommenen Perspektive, dass die Dichtung eine führende Rolle bei der Erkenntnis und darüber hinaus bei der Bewältigung der Wirklichkeit spiele, stieß die Rolle der Dichtung bei Kunert an eine sichtbare Grenze. Indem die Dichtung auf die Bewältigung der Wirklichkeit verzichtete, beschränkte sie sich nur auf die Linderung der menschlichen Schmerzen.

Am Beispiel von Ritsos bekämpfte Kunert die Ansicht, dass die Erfahrung der „Entwürdigung und Unterdrückung“ am eigenen Leib „immerhin die Größe der Kunst“ fördern könne.⁸⁵⁵ Eine solche Ansicht verschwie, laut Kunert, einerseits die Tatsache, dass viele Talente „durch psychischen und physischen Druck“ vernichtet wurden und andererseits, dass Dichter wie Ritsos, hätten sie nicht im Strom umstürzender Zeitläufe gelebt, andere Themen bearbeiten würden:

wie viel lieber Dichter nur die apollinische Leier trügen, statt alle die Toten, die Ermordeten mit sich zu schleppen, unsichtbare, aber niederdrückende Last, unter der man

851. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 142.

852. Und zwar „unter den Augen der Wächter und mit der Lanze immer in unserer Seite“, wie Ritsos in dem beim Lesepublikum sehr beliebten Gedicht „Herakles und Wir“ offen einräumte. (Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 109).

853. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 142.

854. Dichtung als kollektive Überlebensstrategie tritt auch, in den Ausgaben von Armin Kerker und Erasmus Schöfer zutage. Vgl. Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 139-140 und Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*, S. 136.

855. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 142.

zusammenbrechen droht, und die sich nur tragen, nur ertragen läßt, wenn sie zum Thema verwandelt wird, eine Überlebensstrategie, der, wie andere Dichter, auch Ritsos folgen mußte, um auszuhalten.⁸⁵⁶

Ritsos, führte Kunert folglich aus, sah sich gezwungen, seine schmerzhaften Erfahrungen zu thematisieren, um aushalten zu können. Daraus wird ersichtlich, dass sich Kunert von dem Sozialistischen Realismus fernhielt, demzufolge sich die Dichter ohne Zwang der vorgegebenen Wirklichkeit als Inspirationsquelle bedienten.

In seinem Nachwort ging Kunert dem dichterischen Werk von Ritsos nach und setzte sich zum Ziel dessen Essenz herauszudestillieren. Im schroffen Gegensatz zu Sommer und Jentzsch stufte Kunert den Anteil der politischen Aktualität an der Wirkung des Ritsos-Werks herunter und lenkte den Blick auf Mittel, die „aus der Ferne geschichtlicher Vergangenheit, aus dem Innern des Individuums, nämlich aus seinen erlittenen Erfahrungen, und aus den Methoden des französischen Surrealismus stammen.“⁸⁵⁷ Damit bot Kunert neue Ansatzpunkte für die Ritsos-Lektüre, die sich zum einen von Richtlinien des Sozialistischen Realismus entfernten und zum anderen die Rolle der Antike und des französischen Surrealismus in den Vordergrund rückten.⁸⁵⁸

In Kunerts Lesart bestand die Quintessenz von Ritsos nicht aus Gedichten, die „beim ersten Appell seiner Zeit hier rufen“, sondern aus solchen, die als unzerstörbarer Erinnerungsposten an das „kleinstädtische Hellas“ und an die Antike zu lesen sind und gleichzeitig von surrealistischen Methoden befruchtet wurden.⁸⁵⁹ Ritsos' Schreibweise verdichtete sich, laut Kunert, auf vier Prinzipien: auf die „Archaik von Insel und Brunnen“, auf das „kleinstädtische, heile Ambiente“ sowie auf „die surrealen Metaphern“ und den Tod.⁸⁶⁰ Sehr treffend wies Kunert dem Tod eine bedeutende Rolle in der Dichtung von Ritsos zu; der Tod ist ein „Katalysator“, der „das lebendige Leben als einzige menschliche Möglichkeit vor unseren

856. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 142.

857. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 143.

858. Zur Veranschaulichung der Rolle der Antike bei der Ritsos-Dichtung legte Kunert konkrete Beispiele dar. Er sah, meines Erachtens, in übertriebener Weise die schwarz gekleideten Frauen, die gefallene Söhne und erschossene Demonstranten beweinen, als Reminiszenz an eine „greisenhafte Demeter“ und zog die Aufmerksamkeit auf Motive, wie z.B das Licht und die Felsen, das Bett und die Truhe, den Lorbeer, die Oliven und das Brot, die Glocken, die Brunnen, das Meer, die Weite des Blickes, die direkt aus dem antiken Fundus herzuleiten sind. (Ritsos, *Milos geschleift*, S. 143-144). Dabei kann man sich hier des Eindrucks nicht erwehren, dass Kunert sich von den Richtlinien des Sozialistischen Realismus löste, um seine Annäherung an Ritsos in den Kontext einer folkloristischen Griechenlandrezeption zu rücken.

859. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 143 und 145.

860. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 145.

lesenden Augen verlebendigt“;⁸⁶¹ dies ist allerdings eine Ansicht, die Ritsos' eigener Wahrnehmung über den Tod als zielführende Anregung für sein ganzes Schaffen sehr nahe steht.⁸⁶²

Weit davon entfernt, wie bereits gezeigt, die Wirklichkeit als bedeutendste Inspirationsquelle für die Dichtung zu betrachten, behauptete Kunert, dass Ritsos in seinem Werk „das ländliche und kleinstädtische Hellas, die Residuen scheinbaren Nachlebens der Antike“ bewahrte, und wagte darüber hinaus eine Bezeichnung für den griechischen Dichter, die die vom Sozialistischen Realismus gesetzten Grenzen zwischen progressiver und konservativer Kunst drastisch ins Schwanken brachte;⁸⁶³ Ritsos sei nämlich als kommunistischer Dichter „Anhänger wie Förderer jeglichen Fortschrittes“ und zugleich als wahrer Dichter „konservativ – nicht im politischen, wohl aber im tatsächlichen Wortsinne [...]“. ⁸⁶⁴ Denn Ritsos zielte mit seinem Werk darauf ab, alles lebendig und aufrichtig zu erhalten, was von der (Selbst-)Entwicklung bedroht ist.⁸⁶⁵

861. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 144.

862. Vgl. z.B. folgendes Zitat aus einem Interview von Ritsos mit Asteris Kutulas: „Sowohl Überfluß, als auch Besitz und Befriedigung werden ein Ende haben. Genauso hat auch das Leben ein Ende: durch den Tod. Und solange es den Tod gibt, gibt es auch Widerstand gegen den Tod. [...] Wie das Leben des Menschen ständig vom Tod begleitet wird, von der Zeit und der Vergänglichkeit, wächst in ihm der Widerstand gegen die Vergänglichkeit, die Zeit, den Tod. Dieser Widerstand produziert die unsterblichen Werke.“ (Jannis Ritsos: „Biographie, Malerei und die Hoffnung in die Geschichte. Interview mit Asteris Kutulas.“ In: *Steine Knochen Wurzeln*, S. 129-142, hier S. 135).

863. (Ritsos, *Milos geschleift*, S. 143). Kunert erteilte für seine Positionen scharfe Kritik. Eva Hesse kritisierte z.B. Kunert an drei Punkten. Erstens, weil sich die „klassische Vedute“ und „das kleinstädtische heile Ambiente“ ihrer Meinung nach kaum aus den Ritsos-Gedichten herleiten lassen. Zweitens, da Kunert die Bedeutung des Todes für das Werk von Ritsos überbetonte. E. Hesse verwies in diesem Sinne auf das Gedicht „Elementares“, in dem Ritsos offen zugab, dass der Tod „[...] immer – nur als zweiter“ kommt, denn die Freiheit steht immer an erster Stelle. (Vgl. Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 98). Drittens, da Hesse mit der von Kunert erfahrenen Relativierung der Wirklichkeit bzw. der Geschichte als Inspirationsquelle nicht übereinstimmte. Einerseits sind die Argumente von Hesse gegen Kunert teilweise berechtigt. Es ist wohl wahr, dass das Nachwort von Kunert stellenweise zu einer Idylle und Innerlichkeit verkam, die Ritsos fremd waren. Zudem trug ein wichtiger Teil der Ritsos-Dichtung stärker der Geschichte als dem ländlichen, kleinstädtischen Hellas, in Kunerts Sinne, Rechnung. Andererseits monierte Hesse, meines Erachtens unbegründet, die Bedeutung des Todes für die Dichtung von Ritsos. (Siehe Eva Hesse: „Der Sinn des Einfachen. Ein lakonischer Dichter: Jannis Ritsos.“ In: *FR* (24.11.1979), ohne Seitenangabe). Interessanterweise eignete sich Harald Hartung in einem Artikel zum achtzigsten Geburtstag von Ritsos Kunerts Sprachwahl an. Im Ritsos-Werk lokalisierte Hartung, genau wie Kunert zehn Jahre davor, „noch so etwas wie eine klassische Vedute“, wobei der Begriff „klassische Vedute“ durch die Erfahrung der Verbannung gefiltert wurde und nichts mit einer folkloristisch oder idyllisch anmutenden Ägäis-Poesie hatte. Vgl. Harald Hartung: „Traum vom wahren Leben. Zum Achtzigsten des griechischen Dichters Jannis Ritsos.“ In: *FAZ*. Nr. 100 (24.04.1989), ohne Seitenangabe.

864. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 143.

865. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 143. Den gleichen Gedanken griff Armin Kerker noch einmal auf. Kerker zufolge verdankte Ritsos seinen Reiz dem konservativen Verständnis von „Ewigkeitswert der Dichtung.“ Ritsos war zwar ein Linker und ein politisch progressiver Dichter, nahm aber die Dichtung wahr, als einen „Versuch“ sich der Empfindung „der Ewigkeit zu bemächtigen [...] um sie an die Menschen weiterzugeben.“ (Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 125). Dieses Ewigkeitsgefühl verkörperte laut Kerker das Wort „Romiosini“, das die „Archaik“ mit Meer und Land, „geduckten Häusern [...] Gäßchen [...] Kapellen [...] Salzluft“ verband und eine

Es ist am Ende seines Nachwortes, in dem Kunert die Ritsos-Legende spann; dabei verglich Kunert den griechischen Dichter mit der mythologischen Gestalt des Antäus. Beide regenerieren und verdoppeln ihre Kräfte, laut Kunert, „durch Berührung mit der Muttererde.“⁸⁶⁶ Kunert schloss an dieser Stelle Aragons Gedanken ein, dass das Schreiben für Ritsos untrennbar mit dem Leben des griechischen Volkes verbunden sei, mit dessen Gesang und Schmerzen; diesen Gedanken führte Kunert weiter, indem er folgenden Satz von Goethe borgte, dass „sich der Meister erst in der Beschränkung zeige,“ um zum Schluss zu gelangen, dass Ritsos’ „eigentliche Stärke“ von der „radikalen Beschränkung“ auf sein Vaterland abgeleitet wird, „als gäbe es“ außer Griechenland und dessen „Geschichte bzw. Kulturgeschichte“ nichts Wertvolles, um in den Vers aufgenommen zu werden.⁸⁶⁷ Diese Beschäftigung mit Griechenland, die die Form einer Besessenheit bzw. einer „Fixation“ einnahm, gewährte dem Ritsos-Werk seine Eigenartigkeit, Fremdartigkeit, seinen archaischen Charakter und machte den Dichter im Wortlaut von Kunert: „zum letzten Exemplar einer aussterbenden Rasse von Giganten, das in einem Reservat lebt und nur dort lebensfähig ist.“⁸⁶⁸ Im Allgemeinen ging das Nachwort von Kunert weit über eine sozialistisch geprägte Sichtweise hinaus und öffnete hiermit neue Blicke für die Lektüre des Dichters in der DDR. Auf Kunerts Leitgedanken, wie z.B. auf Ritsos’ ausschließliche Auseinandersetzung mit Griechenland ebenso wie auf sein Verständnis über die Dichtkunst als Überlebensstrategie, griff die darauffolgende Rezeption zurück. Das von Kunert hier verdichtete Bild wirkte entscheidend auf die spätere Ritsos-Wahrnehmung ein. Der Name des griechischen Dichters wurde in den 80er-Jahren noch enger mit der Geschichte Griechenlands verknüpft und im gleichen Atemzug mit dem linken Widerstand genannt. Von dem Franzosen L. Aragon über G. Kunert bis hin zu A. Kerker und E. Schöfer wurde ferner das Bild eines Menschen mit ungebrochenem Willen abgezeichnet. Mit anderen Worten wurde Ritsos, solange er noch lebte, von seinen Übersetzern zum Symbol des Kampfes für die Freiheit erhoben.

„vielfach bewegte Dauerhaftigkeit“ umfasste. (Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 124-125). Die gleiche Ansicht findet in die Rezensionen von Ritsos Eingang, z.B. in den bereits erwähnten Artikel „Traum vom wahren Leben“ von Harald Hartung. Vgl.: „Jannis Ritsos ist der engagierte Lyriker mit dem Glauben an den Ewigkeitswert der Poesie – ein linker Archaiker. Aktualität und Zeitlosigkeit sind ihm keine Gegensätze, die seine Identität in Frage stellen.“ (Hartung, „Traum vom wahren Leben“, ohne Seitenangabe).

866. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 147.

867. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 146.

868. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 146-147.

3.6.3 Rezeptionsgeschichte von *Epitaph*

Der Gedichtband *Milos geschleift* weckt nicht zuletzt deshalb Interesse, weil darin auch die erste vollständige Übersetzung des Gedichtzyklus *Epitaph* im deutschsprachigen Raum erschien. *Epitaph* gehört wie *Romiosini* zu den am häufigsten übersetzten Gedichten bzw. Poemen von Ritsos im deutschsprachigen Raum und erfuhr zwei vollständige, jeweils eine in der DDR im Band *Milos geschleift* 1979 und eine in der BRD im Band *Gedichte* 1980 sowie drei partielle Übersetzungen, davon eine in der DDR und zwei in der BRD.⁸⁶⁹

Im Folgenden liegt der Schwerpunkt auf den beiden vollständigen Übersetzungen von *Epitaph*, und zwar auf der DDR-Fassung von Heinz Czechowski in *Milos geschleift* und auf der BRD-Fassung von Niki und Hans Eideneier in *Gedichte* in vergleichender Gegenüberstellung. Des Weiteren wird die erste (partielle) Übersetzung von Jentzsch / Sommer (1970) mit ins Visier genommen. Ziel ist es, die Rolle, die Ideologie und Poetik des Ziellandes (BRD versus DDR) beim Übersetzen spielten, hier am Beispiel von *Epitaph* exemplarisch zu erleuchten.

Epitaph, 1936 verfasst, machte griechische Geschichte zum Thema der Dichtung, und zwar einen im gleichen Jahr in Thessaloniki blutig niedergeschlagenen Streik der Tabakarbeiter. *Epitaph* ist zudem das Poem, womit Ritsos auf einen Schlag in Griechenland bekannt wurde und darüber hinaus das erste Poem, das Ritsos den Ruf eines Volksdichters einbrachte. Inspiriert von einer am 12. Mai 1936 in der Zeitung *Rizospastis* veröffentlichten Photographie einer Mutter (siehe Abbildung 11), die ihren toten Sohn beweint, schrieb der Dichter unter emotionaler Aufwühlung in zwei Tagen, wie aus dem folgenden Interview von Ritsos mit Asteris Kutulas hervorgeht, das gesamte *Epitaph*.

Ich sah ein Foto mit einer klagenden Mutter [...] Ich las die Berichte über den ersten großen organisierten Arbeiteraufstand, der sich vom Tabakarbeiter zum Generalstreik entwickelt hatte. Das wühlte mich so auf, daß ich sofort begann, das *Epitaph* zu schreiben [...] Das gesamte *Epitaph* schrieb ich dann innerhalb von zwei Tagen, fast ohne zu essen und zu schlafen, oft heulend, wie ein Klageweib aus Mani.⁸⁷⁰

869. Ritsos, *Milos geschleift* und Jannis Ritsos: *Gedichte (griechisch-deutsch)*. Übertragen von Niki und Hans Eideneier u.a. Basel-Frankfurt: Strömfeld / Roter Stern, 1980, S. 8-47. Auszüge aus *Epitaph* wurden erstmals 1970 in der DDR-Ausgabe *Die Wurzeln der Welt* beibehalten. Es handelt sich insbesondere um folgende Teile: I., V., VI., XV., XVI. und XX. In der BRD lagen Auszüge aus den von Mikis Theodorakis vertonten Teilen in zwei Übersetzungen vor, und zwar in Isidora Rosenthal-Kamarineas (1973) und Armin Kerkers (1989). Vgl. Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 35-41 und desgleichen: *Epitaphios. Eine von Mikis Theodorakis vertonte Auswahl* und Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 10-14. Aus dem Übersetzungsdatum wird ersichtlich, dass *Epitaph* die deutschen Übersetzer überwiegend während der Zeit der griechischen Militärdiktatur (1967-1974) und kurz danach begeisterte. Dies hängt damit zusammen, dass *Epitaph* zum Symbolgedicht für die Kämpfe der Griechen gegen den Inlandsfaschismus erhoben wurde.

870. Ritsos: „Christus, Marx und die Wiederholungen in der Geschichte. Interview mit Asteris Kutulas.“ In: *Steine Knochen Wurzeln*, S. 150-151.

Im oben angeführten Zitat gab Ritsos auf sehr persönliche Art über seine Inspirationsquelle Aufschluss. *Epitaph*, wie D. Kokoris außerdem aufzeigte, ist sowohl der griechischen Volkstradition als auch dem Sozialistischen Realismus geschuldet.⁸⁷¹ Im Poem kommt in der Form eines Volksliedes bzw. im gereimten fünfzehnsilbigen Vers die Figur der Mutter vor, die um ihren toten Sohn weint. In einem ungeahnten Wirklichkeitsschock setzt die Mutter ihre subjektiven Erfahrungen in neue Beziehungen und geht im Laufe des Poems über den Schock des Verlustes hinweg, um zu den „Brüdern“ ihres Sohnes zu ziehen und deren Kampf um Gerechtigkeit fortzusetzen.⁸⁷²



Abbildung 11. Thessaloniki 1936. Eine Mutter beweint ihren toten Sohn.

Von daher ist es von Interesse, wie diese aus Motiven des Volksliedes aber auch des Sozialistischen Realismus geformte Melange ins Deutsche übersetzt wurde. An der Wiedergabe von *Epitaph* zeigen sich drei voneinander unterschiedliche, übersetzerische Konzepte. Jentzsch und Sommer versuchten sich in der ältesten Fassung (1970) von *Epitaph* in *Die Wurzeln der*

871. Vgl. Kokoris, *Όψεις των Σχέσεων της Αριστεράς με τη Λογοτεχνία στο Μεσοπόλεμο (Aspekte des Verhältnisses der linken Partei zu der Literatur in der Zwischenkriegszeit)*, S. 188-192.

872. Vgl. auch im gleichen Kontext die Ansicht von Ritsos über die neuartigen Elemente, die das Poem *Epitaph* in die griechische Literatur hineinbrachte und in welcher Beziehung das Poem zur griechischen Tradition und sozialistischen Ideologie steht: „Darum vermochte das *Epitaph* das demotische Lied zu erneuern: Die Arbeiter mit den Schirmmützen fanden Eingang in den Text eines Volksliedes. Das hatte es noch nicht gegeben. Die Volkshelden, die man bis dahin im Lied pries, hatten anders ausgesehen. Plötzlich waren die Helden die Arbeiter selbst, die Proletarier mit ihrer Kleidung, ihrem Benehmen, mit ihren Mahlzeiten, all diesen Dingen.“ (Ritsos, „Christus, Marx und die Wiederholungen in der Geschichte“, S. 152).

Welt nicht an der Wiedergabe der für die Zielkultur fremden, metrischen Form des Originals.⁸⁷³ Im Gegensatz dazu konzentrierten sie sich auf eine möglichst getreue, inhaltliche Wiedergabe, wobei die im Original bereits angelegten sozialistischen Ideale aus ihrer Version stärker bzw. zugespitzter hervortraten.⁸⁷⁴ Die Übertragung von Czechowski in *Milos geschleift* stimmte mit Jentzsch und Sommer in der Tendenz überein, den sozialistischen Geist des Originals pointierter in Erscheinung treten zu lassen. Zugleich aber wagte sich Czechowski an die Beibehaltung der metrischen Form des Originals bzw. des fünfzehnsilbigen gereimten Verses. Die BRD-Übertragungen (von Niki und Hans Eideneier ebenso wie von Kamarinea und Kerker) verhielten sich schließlich zu den DDR-Übertragungen wie ein Antipode, denn sie beschränkten sich auf eine inhaltsbetonte Wiedergabe und vermieden dabei jegliches Eingreifen ins Sinngefüge des Originals.

Zur Veranschaulichung der drei unterschiedlichen Herangehensweisen an das griechische Original wird zunächst der allerletzte Teil des *Epitaph* in der deutschen Übertragung von Jentzsch / Sommer und von N. und H. Eideneier angeführt. Im Anschluss daran wird das Übersetzungskonzept von Czechowski anhand von zwei Teilen (IX. und X.I.X.) beleuchtet.

873. Ritsos hegte große Zweifel daran, dass der fünfzehnsilbige Vers je eine Entsprechung in einer Fremdsprache finden könnte. Wenngleich, wie Ritsos nahelegte, das Versmaß abgezählt sowie der Reim beibehalten würde, würden Musikalität, Tanzbarkeit und Anmut fehlen, die in der Ausgangskultur mit dem jambischen Vers eng verbunden sind. Aus dem gleichen Grund, wie Ritsos in einem Interview mit Asteris Kutulas zugab, brachte er es nicht übers Herz, die Übersetzung des *Epitaph* zuzulassen: „Ich brachte es nicht übers Herz, weil ich wußte, daß jede Übersetzung nicht ein Hundertstel von der Substanz dieses Gedichtes in eine andere Sprache hinüberretten kann [...] Weil die Musikalität des Werks, die Tanzbarkeit, die Anschaulichkeit, die Bilder, die ich aufgrund meines Wissens um die Vergangenheit wie auch um die jüngste Geschichte Griechenlands fand, tatsächlich nicht übertragen werden können.“ (Ritsos, „Christus, Marx und die Wiederholungen in der Geschichte“, S. 152). Die gleichen Ansichten finden sich im Manuskript des Filmes *Ein Traum von Leben und Brot. Jannis Ritsos und sein Griechenland*, S. 16 wieder.

874. Die Übersetzung des *Epitaph* in *Die Wurzeln der Welt* ist an gewissen Stellen von einer äußerst strengen Buchstabentreue ausgezeichnet. Die Zeile: „Γιόκα μου, εσύ που γιάτρευες κάθε παράπονό μου, / που μάντευες τι πέρναγε κάτω απ’ το τσίνορό μου“ wurde z.B. Wort für Wort übersetzt: „Mein Sohn, der du heiltest jede meiner Klagen, / der du erriest, was unter meinem Augenlid vorbeiging.“ (Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 35). Vgl. hier die spätere Übertragung von Eideneier, die diese Zeile zwar nicht Wort für Wort aber sinngetreu wiedergab: „Mein Kind, das du gelindert all meinen Kummer / das du immer geahnt, was mich im innersten bewegte.“ (Ritsos, *Gedichte*, S. 8-9). Das Gleiche kann auch für die Wiedergabe der Zeilen: „ἀρμεγες με τα μάτια σου το φως της οικουμένης“ und „Και μου δείχνες τη θάλασσα να φέγγει πέρα, λάδι, και τα δεντρά και τα βουνά στο γαλανό μαγδάνι“ (Teil VI) gesagt werden. Jentzsch und Sommer bevorzugten auch an dieser Stelle eine Wort für Wort Übertragung. Auf diese Weise wurde das Verb: „αρμέγω“ („melken“) mit: „melken“ anstatt: „in sich hineinsaugen“ wiedergegeben; des Weiteren wurde die Charakterisierung „λάδι“ („Öl“) für das ruhige, windstille Meer, ohne weitere Erläuterungen, wie es in der Übersetzung von Eideneier der Fall ist, beibehalten. Vgl. die entsprechende Übersetzung von Jentzsch / Sommer und von Eideneier: „mit den Augen molkst du das Licht des Erdkreises“ – „und du zeigst es mir das Meer, wie es jenseits leuchtet, Öl, / und die Bäume, die Berge im himmelblauen, durchsichtigen Schleier“ (Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 37) und: „sogst du mit deinen Augen das Licht der ganzen Welt in dich hinein“ – „Du zeigtest mir das Meer, wie es fern glitzerte, ruhig wie Öl / in des blauen Himmels Schleier gehüllt die Bäume und Berge.“ (Ritsos, *Gedichte*, S. 19). Für das Original: Jannis Ritsos: „Επιτάφιος“ („Epitaph“) in: *Ποιήματα Α'* (*Gedichte I*), S. 163-182, hier S. 163 und 168.

Dabei stehen im Mittelpunkt der Analyse Abweichungen vom Original, die nicht sprachlich bedingt sind, sondern auf das Konto der Übersetzer zurückgehen. Bei einer vergleichenden Lektüre zwischen Original, Eideneiers wortgetreuer Wiedergabe und der DDR-Fassung von Jentzsch / Sommer fällt gleich ins Auge, dass das Sinngefüge des Originals bei den letzteren merklich intensiviert wurde.

Im letzten Teil des *Epitaph*, der weiter unten angeführt wird, schließt die Mutter ihr Klagelied mit dem toten Sohn ab, wobei sie ihm versichert, dass sie das Werk der Rache_in Zusammenarbeit mit seinen Mitkämpfern vollziehen werde.⁸⁷⁵

*Επιτάφιος (Epitaph) XX*⁸⁷⁶

Γλυκέ μου, εσύ δεν χάθηκες, μέσα στις φλέβες μου είσαι.
Γιε μου, στις φλέβες ολουνών, έμπα βαθιά και ζήσε.

Δες, πλάγι μας περνούν πολλοί, περνούν καβαλλαραίοι, –
όλοι στητοί και δυνατοί και σαν κ' εσένα ωραίοι.

Αναμεσά τους, γιόκα μου, θωρώ σε αναστημένο, –
το θώρι τους στο θώρι σου μυριοζωγραφισμένο.

Και γώ η φτωχή και γω η λιγνή, μεγάλη μέσα σ' όλους,
με τα μεγάλα νύχια μου κόβω τη γη σε σβώλους

Και τους πετάω κατάμουτρα στους λύκους και στ' αγρίμια
που μουκάναν της όψης σου το κρούσταλλο συντρίμμα.

Κι ακολουθάς και συ νεκρός, κι ο κόμπος του λυγμού μας
δένεται κόμπος του σκοινιού για το λαιμό του οχτρού μας.

Κι ως τόθελες (ως τόλεγες τα βράδια με το λύχνο)
ασκώνω το σκεβρό κορμί και τη γροθιά μου δείχνω.

Κι αντίς τ' άφταιγα στήθεια μου να γδέρνω, δες, βαδίζω
και πίσω από τα δάκρυα μου τον ήλιον αντικρύζω.

Γιε μου, στ' αδέρφια σου τραβώ και σμίγω την οργή μου,
σου πήρα το ντουφέκι σου· κοιμήσου, εσύ, πουλί μου.

In der darauf folgenden Version von Jentzsch / Sommer ist aus den Worten ebenso wie aus dem ganzen Auftreten der Mutter-Figur eine viel kämpferischere und kraftvollere Haltung

875. Die erste Stelle im Poem, wo die Mutter bereitwillig steht, um sich für den Tod ihres Sohnes zu rächen, findet sich im Teil XVI. Darin sind folgende Zeilen zu lesen: „Ach, mein Sohn, die dich umgebracht haben, sollen ihre Kinder / und ihre Eltern tot wiedersehen und am eigenen Blut ersticken.“ (Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 39).

876. Ritsos, *Gedichte*, S. 46 oder Ritsos, „Επιτάφιος“ („Epitaph“), S. 182.

herauszulesen als im griechischen Original. Dies wurde durch bestimmte (stilistische, inhaltliche) Eingriffe in das Original erreicht, die hier thematisiert werden.⁸⁷⁷

Epitaph (Jentzsch / Sommer)

Epitaph (Eideneier)

Mein Sohn, du bist nicht tot, du bist in meinem Blut lebendig,
dringe ein in alle Adern aller Menschen, geliebter Sohn,
und lebe auch in ihnen weiter.

Geliebter Sohn, verloren bist du nicht, du bist in meinen Adern.
In allen Adern dring ein und lebe dort weiter

Sieh doch, wie viele neben uns gehen, stolz wie Reiter
und so aufrecht und so stark und so schön wie du.

Sieh, an uns ziehen viele vorbei,
Alle hoch zu Roß, – voll Kraft, schön wie du selbst.

Ich sehe, wie du in ihnen auferstanden bist, mein Sohn,
in ihren Blicken spiegelt sich zehntausendmal dein Blick.

Unter ihnen sehe ich dich, mein Sohn
wiederauferstanden –
deine Gestalt, in ihrer Gestalt, tausendfach ein Abbild.

Und ich, ich Arme, und ich, ich Hagere, gehe groß unter ihnen,
und mit meinen langen Fingernägeln reiße ich den Boden auf

Ich aber die Armselige, Schwache, groß unter allen,
teile mit großen Nägeln die Erde zu Klumpen,

und schleudre Erdklumpen in die Fratzen der Wölfe und wilden Tiere,
die dein Gesicht zerschlagen haben, das so schön wie ein Kristall war.

Werfe sie in die Fratzen der Wölfe und Bestien,
die mir zertrümmerten dein Antlitz zu Scherben.

Auch als Toter gehst du mit uns, und der Knoten unseres Schluchzens
wird zum Knoten in der Schnur, die wir um den Hals unserer Feinde legen werden.

Auch du als Toter ziehst mit, und der Knoten unserer Klage
wird gebunden zum Knoten des Stricks für den Hals des Feindes.

Und weil du es mich an all den Abenden unter der Lampe gelehrt hast,
richte ich jetzt meinen gekrümmten Leib auf und erhebe die Faust.

Wie du es wolltest (wie du sagtest am Abend beim Schein der Öllampe)
stähle ich meinen gekrümmten Rücken, zeige ich meine Faust.

Und sieh, anstatt meine unschuldigen Brüste zu schlagen, reihe ich mich ein,
und unter Tränen laufe ich der Sonne entgegen.

Anstatt meine unschuldigen Brüste zu schlagen, schau,
schreite ich vorwärts,
hinter dem Schleier meiner Tränen, der Sonne entgegen.

Mein Sohn, ich gehe zu deinen Brüdern, und wir verdoppeln unseren Zorn.
Ich trage jetzt dein Gewehr. Schlaf ruhig, mein Falke.

Ich ziehe zu deinen Brüdern, mein Sohn, teile mit ihnen den Zorn,
dein Gewehr nahm ich auf, schlaf du ruhig, mein Schatz.

Bereits die Übertragung des ersten Zweizeilers: „Mein Sohn, du bist nicht tot, du bist in meinem Blut lebendig, / dringe ein in alle Adern aller Menschen, geliebter Sohn, und lebe auch in ihnen weiter“ verleiht den Worten der Mutter viel mehr Nachdruck als das Original und

877. Die Fassung von Jentzsch und Sommer ist in: Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 40-41 zu finden. Zur vergleichenden Gegenüberstellung wurde die getreue Übersetzung von Eideneier herangezogen (Ritsos, *Gedichte*, S. 46).

kreiert beim Leser zudem eine emotionale Steigerung.⁸⁷⁸ Dies wurde durch zweierlei Mittel erreicht. Zum einen durch Hinzufügen des Adjektivs „lebendig“ am Ende des ersten Verses; zum anderen mithilfe der Wortwahl im zweiten Vers. Hierin deutet das doppelte Einsetzen des Wortes „alle“ („in alle Adern aller Menschen“ - im Original kommt hingegen das Wort „alle“ nur einmal vor) sowie die Einführung der Konjunktion „auch“ („lebe auch in ihnen weiter“) sehr ausdrücklich auf sozialistische Motive, und zwar auf die Unsterblichkeit der Helden und die Rechtfertigung ihres Kampfes hin.

Von Belang ist weiterhin die Umformulierung der passiven Syntax des Originals: „Κι ο κόμπος του λυγμού μας / δένεται κόμπος του σκοινιού για το λαιμό του οχτρού μας“ („und der Knoten unserer Klage / wird gebunden zum Knoten des Stricks für den Hals des Feindes“) in aktiven Satzbau: „Und der Knoten unseres Schluchzens / wird zum Knoten in der Schnur, die wir um den Hals unserer Feinde legen werden.“⁸⁷⁹ Als Folge daraus erweisen sich die Akteure (die Mutter und ihre Mitkämpfer), die den Tod des jungen Mannes rächen wollen, in der Übersetzung als dynamischere und entschlosseneren Individuen als im Original.

Die gleiche Wirkung wird erzielt im siebten: „Und weil du es mich an all den Abenden unter der Lampe gelehrt hast / richte ich jetzt meinen gekrümmten Leib auf und erhebe die Faust“ ebenso wie im allerletzten Zweizeiler: „Mein Sohn, ich gehe zu deinen Brüdern, und wir verdoppeln unseren Zorn. / Ich trage jetzt dein Gewehr. Schlaf ruhig, mein Falke“. Der Mutter wird im Vergleich zum Original eine verstärkte kämpferische und resolute Haltung angedichtet durch Übersetzung des Satzteils: „και τη γροθιά μου δείχνω“ bzw. „zeige ich meine Faust“ mit: „und erhebe die Faust“ ebenso wie des Satzteils: „Γιε μου στ’ αδέρφια σου τραβώ και σμίγω την οργή μου“ (wortgetreu von Eideneier übersetzt mit: „ich ziehe zu deinen Brüdern, mein Sohn, teile mit ihnen den Zorn“) mit: „Mein Sohn, ich gehe zu deinen Brüdern, und wir verdoppeln unseren Zorn.“⁸⁸⁰

Die Übersetzung von Jentzsch / Sommer lenkt folglich die Aufmerksamkeit des Lesers auf die gehobene, geballte Faust - Symbol der Arbeiterbewegung - , die für den Willen zum

878. Vgl. auch den vierten Zweizeiler in Übersetzung von Jentzsch / Sommer. Hier lenkt die vierfache Wiederholung des Personalpronomens: „ich“: „Und ich, ich Arme, und ich, ich Hagere, gehe groß unter ihnen“ die Aufmerksamkeit auf die Entfaltung der Mutter, von einer durch Trauer zerfressenen Figur zur bewussten und für die Rechte der Arbeiterklasse eintretenden Kämpferin. Zugleich setzt der oben zitierte Vers auf den Gegensatz zwischen körperlicher Schwäche (die Mutter ist arm und hager) und psychischer Kraft (sie geht groß unter den Demonstranten).

879. Siehe Ritsos, *Gedichte*, S. 46-47 und desgleichen, *Die Wurzeln der Welt*, S. 41.

880. Für das Original und die Wiedergabe von Eideneier: Ritsos, *Gedichte*, S. 46-47 und für die Wiedergabe von Jentzsch / Sommer: Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 41.

Klassenkampf bzw. zum Widerstand gegen Unterdrückung steht. Die feste Absicht der Mutter, sich gegen die Mörder ihres Sohnes bzw. gegen die Ausbeutung zu kämpfen, verstärkt sich besonders durch die Wortwahl: „Wir verdoppeln unseren Zorn“. Aus dem allerletzten Zweizeiler des Poems tritt die Mutter als starkes Mitglied eines kollektiven Wir hervor, die mit dem Gewehr in der Hand bereit ist, den Mord an allen Kämpfern zu rächen.

Die Übersetzung von Jentzsch / Sommer schlägt folglich kräftigere Töne als das Original an und reiht die Mutter-Figur mit Nachdruck in die Liste der positiven Helden ein. Indes wird *Epitaph* in die Ideologie und Poetik des Ziellandes (DDR) eingepasst. Die im Original bereits vorhandene revolutionäre Mitteilung wird bei Jentzsch / Sommer intensiviert.⁸⁸¹ Wie es mit der Übertragung der *Makronisos-Gedichte* auch der Fall war, ist die Übersetzung von *Epitaph* auf literarische Normen der Zielkultur hin ausgerichtet und läuft auf eine Bestätigung der sozialistischen Ideologie hinaus. Somit erfüllt die linke und daher progressive Dichtung von Ritsos in der DDR eine konservative Rolle, indem diese zum Mittel für die Bestätigung der im Zielland herrschenden sozialistischen Normen wurde.⁸⁸²

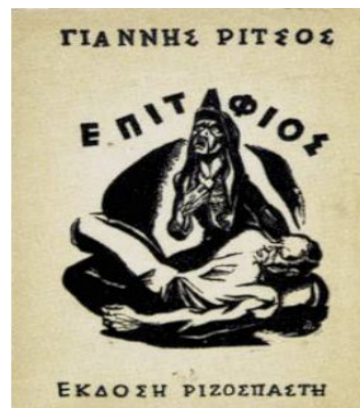


Abbildung 12: Das Titelblatt von *Epitaph* (1936) in den Rizospastis-Publikationen.

Die nächste Übersetzung von *Epitaph* im Band *Milos geschleift* stellt einen Spezialfall dar, denn sie ist zum einen an ideologisch-poetologisch dominanten Modellen der Zielkultur (DDR)

881. In der Ausgabe *Die Wurzeln der Welt* kommen, wie bereits geschildert, die Teile: I, V, VI, XV, XVI, XVII und XX vor; diese haben das Beweinen des toten Sohnes, die Erzählung von seinen Gaben und das Erinnern an das vergangene, glückliche Leben mit dem Sohn, das der von Tod und Trauer beherrschten Gegenwart entgegengestellt wird, zum Thema. Es sind ferner die Teile XVI, XVII und XX enthalten, in denen die Grenzerfahrung des Todes zur sozialistischen Selbstvergewisserung der Mutter führt. (Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 35-41).

882. In Anlehnung an Itamar Even-Zohar wird die übersetzte Literatur zu einem wesentlichen Faktor des Konservatismus, falls sie: „is modelled according to norms already conventionally established by an already dominant type in the target literature.“ Daran manifestiert sich ein Paradoxon insofern als: „Translation, by which new ideas, items, characteristics can be introduced into a literature, becomes a means to preserve traditional taste.“ (Vgl. Zohar, „The Position of translated Literature within the literary Polysystem“, S. 48-49).

orientiert und steht zum anderen dem Original durch Reproduktion seiner metrischen Form sehr nahe.⁸⁸³ Mit anderen Worten bewegt sich die Übersetzung des *Epitaph* von Czechowski, wie keine andere im deutschsprachigen Raum, zwischen Adäquatheit bzw. Aneignung des Fremden, genauer gesagt, dessen metrischer Form und Akzeptabilität bzw. Anpassung an die eigene (kommunistische) Ideologie.⁸⁸⁴

Interessanterweise macht sich diese Anpassung an die literarischen und ideologischen Normen der Zielkultur an den Stellen besonders bemerkbar, an denen das gesellschaftliche Unrecht und

883. Dieses von Czechowski ausgearbeitete Übersetzungskonzept hat weitreichende Folgen für die Wiedergabe des *Epitaph*. Inhaltliche Abweichungen vom Original kommen z.B. zustande, die oft metrisch / rhythmisch bedingt sind. Vgl. hier exemplarisch die Übertragung folgender Zeile: „Δεν είναι ξόδι τούτο εδώ, πότερο γάμος μοιάζει, / δάκρυ και γέλιο, αγάπη, οργή, το κάθε μάτι στάζει“ (übersetzt von Eideneier: „Dies hier ist kein Begräbnis, einer Hochzeit gleicht es mehr, / aller Augen füllen sich mit Tränen von Trauer und Freude, von Liebe und Hass“, in: Ritsos, *Gedichte*, S. 42-43) mit: „Und das ist kein Begräbnis hier, fast ist's ein Hochzeitstanz, / Und alle Augen füllen sich mit Liebe und mit Glanz“ in: Ritsos, *Milos geschleift*, S. 85. In Czechowskis Version bleibt die Vermittlung der seltsamen Gemütslage der Mutter, die zwischen Trauer und Freude, Liebe und Hass balanciert, dem Reim zuliebe aus. Es sind des Weiteren Stellen in der Übersetzung vorhanden, an denen sich die deutsche Satzstruktur nicht problemlos ins übernommene, metrische Schema des Originals einfügt. Gegen syntaktische Regeln des Deutschen stößt z.B. die Wiedergabe folgenden Zweizeilers: „Δόστε μου, αἰτοί, νύχια, φτερά για να τους κυνηγήσω / και την καρδιά τους, μύδαλο, να τήνε ρουκανίσω“ – „Gebt mir, Adler, eure Krallen, eure Schwingen, damit ich sie jage / und ihre Herzen zermalme wie eine Mandel“ (Ritsos, *Gedichte*, S. 20-21) mit: „Gib, Adler, Schwingen mir und Krallen, damit ich sie kann jagen, / Verfolgen will ich sie, ihr Herz wie eine Mandel knacken.“ (Ritsos, *Milos geschleift*, S. 72). Dem Übersetzer gelingt es hier nicht, den in der Übersetzung bewahrten Rhythmus nahtlos in die syntaktische Struktur der deutschen Sprache einzufügen, da sich der Nebensatz „damit ich sie kann jagen“ anstatt des „damit ich sie jagen kann“ grammatisch falsch liest. Das hier angeführte Beispiel steht stellvertretend für viele ähnliche Fälle. Czechowski sah sich nicht zuletzt gezwungen, sowohl der Übersetzung Wörter eigenwillig hinzuzufügen als auch Satzteile des Originals daraus wegzulassen. Dieser Umgang mit dem Original, der an erster Stelle der Reproduktion des Reims dient, wirkt sich auf die Vermittlung der Bildersprache des Originals aus. Am Beispiel des folgenden Zweizeilers: „Πότε τις χάρες σου, μιά-μιά, τις παίζω κομπολόι, / ποτέ ξανά, λυγμό-λυγμό, τις δένω μοιρολόι“ (getreu von Eideneier übersetzt mit: „Einmal lasse ich deine Gaben gleiten durch meine Hände wie die Perlen der Spielkette / dann wieder binde ich sie schluchzend zum Klagelied“ in: Ritsos, *Gedichte*, S. 22-23), den Czechowski wie folgt wiedergibt: „Und wie an einem Rosenkranz zähl jede Perle ich / Des Lebens, das vergangen ist, und weine bitterlich“ zeigt sich, dass die Bilderwelt des Originals in der Übersetzung von Czechowski variiert oder sogar entstellt wiedergegeben wird. (Ritsos, *Milos geschleift*, S. 74). Die oben angeführte Zeile veranschaulicht die Reaktion der Mutter auf den Tod ihres Sohnes. Mal lässt sie die Gaben des Sohnes wie Perlen einer Spielkette durch ihre Hand gleiten; mal bindet sie die Gaben schluchzend zu einer Wehklage. Demgegenüber beschränkt sich die Version von Czechowski auf das Gefühl der Trauer. Die hier aus dem Original zitierten Verse in: Ritsos, „Επιτάφιος“ („Epitaph“), S. 180, 169, 165 und 170.

884. In Anlehnung an Gideon Toury hat jeder Übersetzer drei Normenkomplexe parat, die ihm „einen Entscheidungsspielraum öffnen und so Abweichungen begründen können“; erstens, den Komplex der „preliminary norms“; es handelt sich hierbei um Übersetzungsstrategien, die z.B. bestimmen, welcher Autor mit welchem Werk durch welche Übersetzung in die Zielkultur Eingang finden soll. Diese Normen gestalten ferner den jeweils aktuellen Übersetzungsbegriff mit; zweitens, die sogenannten „initial norms“, worunter Adäquatheit „adequacy“ bei Toury bzw. Orientierung am Ausgangstext und Reproduzierung seiner Elemente in der Übersetzung und Akzeptabilität „acceptance“ bei Toury bzw. Anpassung an Wertvorstellungen, an Ideologie und Poetik der Zielkultur zu verstehen sind. Drittens, die „operational norms“, d.h.: „die konkreten, nicht durch Systemdifferenzen bedingten Entscheidungen, die sich an einer Übersetzung ablesen lassen.“ Laut Toury definieren sich alle Übersetzungen darüber: „daß sie die Norm der Akzeptabilität verletzen“ wie auch darüber: „daß sie die Norm der Adäquatheit verletzen.“ *Epitaph* von Czechowski verletzt durch Übernahme der metrischen Form sowie teilweise auch des syntaktischen Aufbaus des Originals Strukturelemente der Zielsprache; zugleich

die klassenmäßige Bewusstwerdung der Mutter verdichtet werden. Die im Original enthaltene Mitteilung, die Anprangerung des sozialen Unrechts und der Aufruf zur Revolution, nimmt in der Übersetzung von Czechowski deutlichere und explosivere Töne als im Original an. Dies lässt sich am Beispiel des IX. Teils exemplarisch belegen. Hierin setzt die Mutter sich mit der Religion auseinander und stellt Gottes Gerechtigkeit in Frage. Indes tritt sie für die Rechte der Arbeiter ein und erhebt die Stimme gegen soziales Unrecht. Durch die hier formulierte Kritik an den sozialen Verhältnissen wird die Mutter zum Symbol der ausgebeuteten Arbeiterklasse erhoben und zeigt sich zugleich als Fortsetzerin des Kampfes ihres Sohnes gegen die Willkür der Mächtigen (Götter und Herren).

*Επιτάφιος (Epitaph) IX*⁸⁸⁵

Ω, Παναγιά μου, αν είσουν, καθώς εγώ, μητέρα,
βόηθεια στο γιο μου θάστελνες τον Άγγελο από πέρα.

Κι αχ, Θέ μου, Θέ μου, αν είσουν Θεός κι αν είμασταν παιδιά σου
θα πόναγες, καθώς εγώ, τα δόλια πλάσματά σου.

Κι αν είσουν δίκαιος, δίκαια θα μοίραζες την πλάση,
κάθε πουλί, κάθε παιδί να φάει και να χορτάσει.

Γιε μου, καλά μου τάλεγε το γνωστικό σου αχείλι
κάθε φορά που ορμήνευε, κάθε φορά που εμίλει:

Εμείς ταγίζουμε τη ζωή στο χέρι: περιστέρι,
κ' εμείς ούτ' ένα ψίχουλο δεν έχουμε στο χέρι.

Εμείς κρατάμε όλη τη γης μες στ' αργασμένα μπράτσα
και σκιάχτρα στέκονται οι Θεοί κι αφέντη έχουνε φάτσα.

Αχ, γιε μου, πια δε μούμεινε καμιά χαρά και πίστη,
και το χλωμό και το στερνό καντήλι μας εσβήστη.

Και, τώρα, επά σε ποια φωτιά τα χέρια μου θ' ανοίγω,
τα παγωμένα χέρια μου ναν τα ζεστάνω λίγο;

wird das Original verletzt, indem dieses einerseits in einen anderen, sprachlich-kulturellen Kontext transferiert wurde und diesem andererseits die Normen des Ziellandes aufgedrängt wurden. (Lorenz, „Übersetzungstheorie“, S. 567 und Gideon Toury: *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995, S. 63-68).

885. Für das Original siehe: Ritsos, *Gedichte*, S. 24 oder in: Ritsos, „Επιτάφιος“ („Epitaph“), S. 171. Die Übersetzung von Eideneier ist zu finden in: Ritsos, *Gedichte*, S. 25, während die Übersetzung von Czechowski in *Milos geschleift* vorkommt. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 74-75. Beide deutsche Übersetzungen finden sich zur bestmöglichen, vergleichenden Lektüre auf der nächsten Seite.

Epitaph (Eideneier)

Heilige Mutter Gottes, wenn du Mutter wärest wie ich,
schicktest du meinem Sohn zu helfen vom Jenseits den
Engel

Mein Gott, wenn du Gott wärest und wir deine Kinder,
dauerten dich so wie mich deine armen Geschöpfe.

Und wärest du gerecht, gerecht verteiltest du die
Schöpfung,
daß keinem Vogel, keinem Kind an Essen es jemals
fehle.

Mein Sohn, wie weise sprachen deine Lippen,
wenn sie mir rieten, wenn sie mich mahnten:

Das Leben frißt uns die Hand leer, eine Taube,
uns selbst bleibt übrig kein Krumen.

Mit unserer Hände Arbeit tragen wir die ganze Welt,
über uns die Götter wie Vogelscheuchen, mit der Fratze
des Aufsehers.

Keine Freude, kein Glaube blieb mir, mein Sohn,
verglommen ist das fahle Licht, ausgetrocknet das Öl.

Über welches Feuer breite ich nun meine Hände,
wo wärme ich mir ein wenig die eisigen Finger?

Epitaph (Czechowski)

O Mutter Gottes, wenn du wärest nur Mutter so wie
ich,
Du hättest einen Engel nur für meinen Sohn
geschickt!

Und wärest du, Gott, auch wirklich Gott und wir wärn
deine Kinder –
Du würdest fühlen so wie ich und meine Schmerzen
lindern.

Und wärest du gerecht, du hättest die Welt gerecht
bemessen:
Für jeden Vogel, jedes Kind gäb es genug zu essen,

Doch richtig hast du mir's gesagt, mein Sohn, mit
deinem Mund,
Wenn du zu mir gesprochen, wenn dein Rat mir
wurde kund:

Wie eine Taube füttern wir das Leben auf der Hand,
Wir aber haben kaum das Brot, das uns den Hunger
bannt.

Mit unsern Händen halten wir die Erde und entbehren,
Was wir geschaffen, doch auf uns sehn Götter nur und
Herren.

Geblichen ist mir nichts, mein Sohn, kein Glauben,
nichts zum Lohne,
Und unser letztes Licht schon lang erlosch's vor der
Ikone.

Und welchem Feuer werde ich jetzt öffnen meine
Hände,
Wer wird den klammen Fingern nur ein wenig Wärme
spenden?

Czechowskis Übersetzung hält sich bis zum vierten Zweizeiler nicht nur metrisch sondern auch inhaltlich sehr eng an den vorgegebenen Vers des Ausgangstextes. Die zunächst getreue Wiedergabe tritt aber ihre Funktion an die Vermittlung der beiden Metaphern ab, die im fünften und sechsten Zweizeiler die soziale Ungerechtigkeit in die poetische Landschaft einführen: „Εμείς ταγίζουμε τη ζωή στο χέρι: περιστέρι, / κ' εμείς ούτ' ένα ψίχουλο δεν έχουμε στο χέρι. / Εμείς κρατάμε όλη τη γης μες στ' αργασμένα μπράτσα / και σκιάχτρα στέκουνται οι Θεοί κι αφέντη έχουνε φάτσα.“

Die hierin komprimierten Bilder der Arbeiterausbeutung werden in der DDR-Übersetzung von Czechowski wesentlich vereinfacht. Zum einen wird der Vergleich des Lebens mit einer Taube, die die Arbeiter auf der Hand füttern, durch Hinzufügen des Adverbs „wie“ leichter spürbar: „Wie eine Taube füttern wir das Leben auf der Hand.“ Ferner kommen Armut und Verelendung der Arbeiterklasse direkter zu Tage mittels Übersetzung des Verses: „Κ’ εμείς ούτ’ ένα ψίχουλο δεν έχουμε στο χέρι“ („uns selbst bleibt übrig kein Krummen“) mit: „Wir aber haben kaum das Brot, das uns den Hunger bannt.“

Zum anderen erwächst aus der Übersetzung des nächsten Zweizeilers: „Εμείς κρατάμε όλη τη γης μες στ’ αργασμένα μπράτσα / και σκιάχτρα στέκονται οι Θεοί κι αφέντη έχουνε φάτσα“ eine zugespitzte Thematisierung des Faktes, dass die Arbeiterklasse unter Verarmung leidet, obschon diese mit Fug und Recht die Antriebskraft der Welt ist. Durch Wiedergabe des ersten Verses: „Εμείς κρατάμε όλη τη γης μες στ’ αργασμένα μπράτσα“ („Mit unserer Hände Arbeit tragen wir die ganze Welt“) mit: „Mit unseren Händen halten wir die Erde und entbehren“ setzt die Übersetzung von Czechowski auf Hervorhebung der sozialen Gegensätze.⁸⁸⁶ Des Weiteren wird der Vergleich zwischen Göttern und Vogelscheuchen: „über uns die Götter wie Vogelscheuchen, mit der Fratze des Aufsehers“ simplifiziert und in den Kontext einer Gleichsetzung gerückt: „Was wir geschaffen, doch auf uns sehn Götter nur und Herren.“ Auf diese Weise setzt sich die Kritik an religiösen und gesellschaftlichen Institutionen schärfer ins Bild.

Czechowski legt folglich das Ziel fest, das Gleichgewicht zwischen Adäquatheit und Akzeptabilität zu halten. Seine Übersetzung dient, im Gegensatz zu Eideneiers, zwei Herren gleichzeitig; zum einen dem Original durch Beibehaltung und Reproduktion des fünfzehnsilbigen jambischen Verses und zum anderen den literarisch-ideologischen Modellen der Zielkultur, denn es verbergen sich Richtlinien des Sozialistische Realismus hinter der Verschärfung der sozialen Botschaft des *Epitaph*.

Dies lässt sich sehr genau beim XIX Teil eruieren. In diesem vorletzten Teil des Poems werden historische Ereignisse geschildert wie z.B. die Versöhnung der Demonstranten und Arbeiter mit den Soldaten, die prinzipiell den Protest hätten unterdrücken sollen.

886. Das hinzugefügte Verb „entbehren“ unterstreicht das soziale Unrecht und zugleich reimt es sich mit „Herren“. Vgl. „Mit unsern Händen halten wir die Erde und entbehren, / Was wir geschaffen, doch auf uns sehn Götter nur und Herren.“

*Επιτάφιος (Epitaph) XIX*⁸⁸⁷

Νάχα τ' αθάνατο νερό, ψυχή καινούργια νάχα,
να σουδίνια, να ξύπναγες για μια στιγμή μονάχα,

Να δεις, να πεις, να το χαρείς ακέριο τ' όνειρό σου
να στέκεται ολοζώντανο κοντά σου, στο πλευρό σου.

Βροντάνε στράτες κι αγορές, μπαλκόνια και σοκάκια
και σου μαδάνε οι κορασιές λουλούδια στα μαλλάκια.

Για το αίμα πούβαψε τη γης αντρειεύτηκαν τα πλήθια,
– δάσα οι γροθιές, πέλαα οι κρανγές, βουνά οι καρδιές, τα στήθεια.

Έσμιξε η μπλούζα το χακί, φαντάρος τον εργάτη
κι αστράφτουν όλοι μια καρδιά – βουλή, σφυγμός και μάτι.

Ω, τι όμορφα σαν σμίγουνε, σαν αγαπιούνται οι άνθρωποι,
φεγγοβολάνε οι ουρανοί, μοσκοβολάνε οι τόποι.

Κι όπως περνάν, λεβέντηδες, γεροί κι αδερφωμένοι,
λέω και θα καταχήσουνε τη γης, την οικουμένη.

Κ' οι λύκοι αποτραβήχτηκαν και κρύφτηκαν στην τρούπα
– μαμούνια που τα σάρωσε βαρειά του εργάτη η σκούπα.

Ω, πούσαι, γίόκα μου, να δεις, πουλί, ν' αναγαλλιάσεις,
και, πριν κινήσεις μοναχό, τον κόσμο ν' αγκαλιάσεις.

Bei Czechowskis Wiedergabe (siehe nächste Seite) nimmt der Leser die Einwirkung der Ideologie und Poetik der Zielkultur in der Übersetzung gleichermaßen wahr. Es ist zunächst festzustellen, dass Czechowski im ersten Zweizeiler: „Νάχα τ' αθάνατο νερό, ψυχή καινούργια νάχα, να σουδίνια, να ξύπναγες για μια στιγμή μονάχα“ eine teleologische Interpretation der Geschehnisse ins Bild setzt, die auf sozialistische Topoi und zwar auf die Rechtfertigung des Kampfes der Arbeiterklasse hinausläuft: „Hätt eine neue Seele ich, den Born des neuen Lebens, / Ich hätte dich geweckt, damit du sehn kannst: nicht vergebens.“ Dieser teleologische Effekt wird mittels Ersetzung einer zeitlichen „για μια στιγμή μονάχα“ („nur für einen Augenblick“) durch eine modale Angabe „nicht vergebens“ erfolgreich erreicht

Czechowski versetzt den Leser in die „Wirklichkeit“ des *Epitaph* und verstärkt seine Identifikation mit positiven Vorbildern (in diesem Fall mit der Mutter und mit der griechischen Arbeiterklasse) mithilfe einer Übersetzung, die in Bildmotiven der Zielkultur angesiedelt ist. Den Beweis dafür erbringt die Übersetzung des unpersönlichen Ausdrucks „πλήθια“ („die

887. Ritsos, *Gedichte*, S. 44 und Ritsos, „Επιτάφιος“ („Epitaph“), S. 181.

Massen“) im vierten Zweizeiler durch das für die sozialistische_Literatur typische, kollektive Wir: „dein Blut, das diese Erde färbt, es hat uns Kraft gegeben“.

*Epitaph (Eideneier)*⁸⁸⁸

Hätte ich doch nur das Lebenswasser, eine neue Seele,
sie zu geben dir, damit du erwachtest nur für einen
Augenblick,

Zu sehen, zu erzählen, voll zu genießen den Traum,
wie er lebendig, nahe greifbar vor dir steht.

Es hallt wider in den Straßen, den Märkten, den
Balkonen und Gassen,
Mädchen streuen Blütenblätter dir ins Haar.

Von dem Blut, das die Erde färbte, schöpfen die Massen
Mut und Kraft, –
Wälder von Fäusten, Meere von Rufen, Berge von
Herzen, von Brüsten.

Der Schurz gesellt sich dem Soldatenrock, dem Arbeiter
der Rekrut,
sie strahlen alle ein Herz – ein Wille, ein Pulsschlag, ein
Blick.

Wie herrlich es ist, wenn die Menschen sich einigen,
sich lieben,
es leuchten die Himmel, es duften die Flure.

Wie sie vorüberziehen, jugendlich, einig und stark,
scheinen sie die Erde, den Erdkreis zu erobern.

Die Wölfe haben sich verkrochen, versteckt in ihren
Löchern,
– des Arbeiters Besen fegte sie hinweg, diese
Insenktenbrut.

Ach, wo bist du, mein Sohn, zu sehen, dich zu erfreuen,
zu umarmen die Welt, bevor du, mein Zugvogel, allein
wegziehst.

*Epitaph (Czechowski)*⁸⁸⁹

Hätt eine neue Seele ich, den Born des neuen
Lebens,
Ich hätte dich geweckt, damit du sehn kannst: nicht
vergebens

Hast deinen Traum geträumt du, sieh: Er steht vor
dir und lebt,
Er geht an deiner Seite, und die Straße, sie erbebt,

Es dröhnen alle Märkte und die Gassen, der
Balkon,
Die Mädchen pflücken für dein Haar dir Blumen,
ach mein Sohn,

Dein Blut, das diese Erde färbt, es hat uns Kraft
gegeben:
Ein Meer von Schreien und ein Wald von Fäusten
ist das Leben.

Vereint hat sich die Bluse mit der Uniform,
Soldaten
Mit Arbeitern, in einem Schritt gehn, die gehaßt
sich haben.

Wie schön ist's, wenn die Menschen sich vereinen
und sich lieben:
Der Himmel leuchtet, und das Land erfüllt ein Duft
von Blüten.

Und wie sie jetzt vorüberziehen, die Guten, jung
und einig, / Daß ihnen diese Welt gehört, das,
Söhnchen, das begreif ich.

Verkrochen haben sich weitab, die unsere Herrn
gewesen, / Gezücht, von Arbeitern verjagt mit
eisenhartem Besen.

Wo bist du, Sohn, um das zu sehn, um alles das zu
wissen, / Um einmal noch, bevor du gehst, die
ganze Welt zu küssen?

Des Weiteren stößt man, wie es im IX. Teil der Fall ist, auf eine beträchtliche Vereinfachung der Metaphern des Originals. Die Kraft und der Mut der Demonstranten sind im Original in eine Bildersprache gekleidet, die auf Naturelemente verweist. Rufe, Fäuste und Herzen werden

888. Ritsos, *Gedichte*, S. 45.

889. Ritsos, *Milos geschleift*, S. 86-87.

mit Naturelementen parallelisiert. Die Fäuste sind so hoch wie die Wälder, die Rufe so heftig wie das Meer und die Herzen liegen so fest an ihrer Überzeugung wie die Berge: „Δάσα οι γροθιές, πέλαα οι κραυγές, βουνά οι καρδιές, τα στήθια“ („Wälder von Fäusten, Meere von Rufen, Berge von Herzen, von Brüsten“).

In der DDR-Übersetzung von Czechowski mündet diese Bildersprache bloß in den Vergleich zwischen dem Leben und einem Meer von Schreien ebenso wie einem Wald von Fäusten: „Ein Meer von Schreien und ein Wald von Fäusten ist das Leben.“ Dabei evoziert Czechowskis Wortwahl eine Assoziation zur geballten bzw. erhobenen Faust, dem Symbol des kommunistischen Kampfgrußes. Als Folge davon prägt sich in die Übersetzung der unbändige Geist der Revolution viel energischer als im Original oder in Eideneiers Wiedergabe ein. Der kämpferische Charakter des Lebens wird zwar bei Czechowski mit viel mehr Nachdruck ans Licht gebracht, aber zugleich greift seine Übersetzungsart auf abgenutzte, sozialistische Motive zurück.

Nach dem gleichen Prinzip wird mit der Übersetzung des fünften Zweizeilers verfahren: „Έσμιξε η μπλούζα το χακί, φαντάρος τον εργάτη / κι αστράφτουν όλοι μια καρδιά – βουλή, σφυγμός και μάτι“ („Der Schurz gesellt sich dem Soldatenrock, dem Arbeiter der Rekrut, / sie strahlen alle ein Herz – ein Wille, ein Pulsschlag, ein Blick“). Hier baut Czechowski auf einen buchstäblichen, klaren Sinn bzw. auf Genauigkeit und Verständlichkeit auf: „Vereint hat sich die Bluse mit der Uniform, Soldaten / Mit Arbeitern, / in einem Schritt gehn, die gehaßt sich haben“. Der Eindruck, dass Czechowskis Wiedergabe beim Leser viel leichter als das Original ankommt, rührt zusätzlich aus der Reduzierung bzw. Simplifizierung des doppelten Vergleichs der „Herren“ mit Wölfen sowie mit Insekten her.

Im Original wird der Rücktritt des Feindes in die folgende Beschreibung eingebracht: „Κ’ οι λύκοι αποτραβήχτηκαν και κρύφτηκαν στην τρούπα / μαμούνια που τα σάρωσε βαρειά του εργάτη η σκούπα.“ (wortgetreu von Eideneier wiedergegeben mit: „Die Wölfe haben sich verkrochen, versteckt in ihren Löchern, / des Arbeiters Besen fegte sie hinweg, diese Insektenbrut“). Die Wiedergabe von Czechowski kommt kaum über den Vergleich der „Herren“ mit „Gezücht“ (nicht mehr mit Wölfen) hinaus: „Verkrochen haben sich weitab, die unsere Herrn gewesen, / Gezücht, von Arbeitern verjagt mit eisenhartem Besen.“ Indes lenkt diese Übersetzungsart die Aufmerksamkeit auf den Sieg der Arbeiter über einen Staat (die Herren), der sich mit Gewalt zu behaupten versucht.

Diese Vereinfachung der Bildersprache des Originals ist, wie bereits geschildert, an die Prämissen des Sozialistischen Realismus angeglichen, und trägt darüber hinaus dazu bei, dass das Sinngefüge der DDR-Übersetzung aus akzentuierten und vereinfachten Bildern im Vergleich zum Original zusammengesetzt ist.

Zu guter Letzt schlägt dem Leser ein Hauch des Sozialistischen Realismus in der Übersetzung des siebten und neunten Zweizeilers entgegen: „Κι όπως περνάν, λεβέντηδες, γεροί κι αδερφωμένοι, / λέω και θα κατακτήσουνε τη γης, την οικουμένη“ und: „Ω, πούσαι, γιόκα μου, να δεις, πουλί, ν’ αναγαλιάσεις, / και, πριν κινήσεις μοναχό, τον κόσμο ν’ αγκαλιάσεις“.⁸⁹⁰ Hierin werden die Vorgänge zum zweiten Mal in einen teleologisch-eschatologischen Geschichtsprozess gerückt. Die Mutter sieht im Zug der Demonstranten eine historische Sternstunde (den Triumph der Arbeiterklasse), die mit einer „Erlösungsbotschaft“ verbunden ist.⁸⁹¹ Der Sieg der Arbeiterklasse stellt sich in der Version von Czechowski als ausgemachte Sache bzw. als bereits passé heraus: „Und wie sie jetzt vorüberziehn, die Guten, jung und einig, / Daß ihnen diese Welt gehört, das, Söhnchen, das begreif ich.“ Gegenüber der DDR-Version geht die Formulierung der Mutter im Original über einen subjektiv ausgedruckten Eindruck kaum hinaus: „λέω και θα κατακτήσουνε τη γης, την οικουμένη“ („scheinen sie die Erde, den Erdkreis zu erobern“).⁸⁹²

Last but not least werden beim Leser in der Übersetzung von Czechowski intensivere Gefühle geweckt durch Übersetzung des Verbs: „αγκαλιάσεις“ – „και, πριν κινήσεις μοναχό, τον κόσμο ν’ αγκαλιάσεις“ bzw. „zu umarmen die Welt, bevor du, mein Zugvogel, allein wegziehst“ mit „küssen“ – „Um einmal noch, bevor, du gehst, die ganze Welt zu küssen?“ Diese zugespitzte Emotionalität führt außerdem zu einer stärkeren Identifizierung des DDR-Lesers mit dem für

890. Vgl. die wortgetreue Wiedergabe von Eideneier: „Wie sie vorüberziehen, jugendlich, einig und stark, / scheinen sie die Erde, den Erdkreis zu erobern [...] Ach wo bist du, / mein Sohn, zu sehen, dich zu erfreuen, / zu umarmen die Welt, bevor du, mein Zugvogel, allein wegziehst.“ (Ritsos, *Gedichte*, S. 45).

891. Wie Ute Frevert darlegte, trat die „marxistische Geschichtsbetrachtung“ in der DDR durch „Erlösungsbotschaften“ zutage. Im Kommunismus kamen nämlich „die Hoffnungen der Unterdrückten und Entrechteten aus vielen Jahrhunderten“ zur Erfüllung, während vergangenes Leid und Kämpfe darin ihre Rechtfertigung fanden. (Assmann und Frevert, *Geschichtsvergessenheit*, S. 186).

892. Es steht fest, dass auch der Modus des Verbs auf die Lektüre des *Epitaph* einwirkt. Im ersten Zweizeiler des letzten Teils (XX) fordert die Mutter von dem getöteten Sohn folgendes: „Γιε μου στις φλέβες ολουνών, έμπα βαθιά και ζήσε“ („In aller Adern dring ein und lebe dort weiter“ übersetzt von Eideneier in: Ritsos, *Gedichte*, S. 46-47). Dieser Aufruf im Imperativ wird von Czechowski durch den Indikativ ersetzt bzw. wiedergegeben: „Und in den Adern aller lebst du noch nach deinem Tod.“ (Ritsos, *Milos geschleift*, S. 87). An dieser Stelle wird ein persönlicher Wunsch als Tatsache bzw. als bereits passé von Czechowski nochmals wiedergegeben.

Gerechtigkeit getöteten Sohn und der Mutter-Figur (positive Vorbilder), die seinen gerechten Kampf nach seinem Tode weiterführt.⁸⁹³

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass ideologische und poetologische Motive, wie z.B. der in den teleologischen Geschichtsprozess gerückte Kampf des toten Sohnes oder der als schon passé gefeierte Sieg der Arbeiterklasse über die Herren, in die Übersetzung des *Epitaph* von Czechowski hineingebracht werden. Am Beispiel der Übersetzung von *Epitaph*, *Romiosini* ebenso wie von *Makronisos-Gedichte* wird vollends evident, dass Motive des Sozialistischen Realismus den übersetzten Ritsos-Gedichten in der DDR zugeschrieben sind.

Im Zeitraum von 1967 bis 1979 liegt der Fokus auf der ideologisch-politischen Dimension des Ritsos-Werks. Darüber hinaus bestimmen die ideologisch-literarischen Modelle der Zielkultur (DDR) nicht nur das „was“, sondern auch das „wie“ der Ritsos-Rezeption. Jegliche DDR-Übersetzung läuft auf eine politische Zielsetzung hinaus. Sie macht z.B. Front gegen die griechische Diktatur und bestätigt zugleich das eigene Selbstbild; dies gilt für die Ausgaben *Die Bäume brauchen diesen Himmel ganz* und *Die Wurzeln der Welt*. Mit *Milos geschleift* wird, wie bereits gesehen, in erster Linie durch das Nachwort von Kunert und die Gedichte-Auswahl ein Wendepunkt markiert, der in den 80er-Jahren seine Fortsetzung sowie den Höhepunkt findet, wie es im folgenden zu zeigen ist.

Die Übersetzung des *Epitaph* in *Milos geschleift* bricht jedoch nicht aus dem Sozialistischen Realismus heraus. *Epitaph* von Czechowski nimmt zweifellos einen besonderen Platz in der Ritsos-Rezeption ein, denn es vereint Übersetzungskonzepte, die auf den ersten Blick sehr unterschiedlich voneinander sind. Bei Czechowski paart sich die Konzentration auf die Form mit der Orientierung an ideologischen sowie poetologischen Mustern der Zielkultur. Jeder Eingriff ins Original erfüllt somit eine doppelte Funktion: zum einen die Reproduktion des Reims und zum anderen die Verfestigung der eigenen (sozialistischen) Ideologie und Literatur. Daraus ergibt sich eine hybride Version des *Epitaph*, die sich von der inhaltbetonten Version von Eideneier gravierend unterscheidet. Nicht zuletzt bestätigen die Übersetzungen von Czechowski und Eideneier den Standpunkt von Lefevere, dass: „the works of literature

893. Bei dieser verstärkten Emotionalität spielt die Wortwahl von Czechowski bzw. das Hinzufügen des Adverbs: „einmal“ und des Adjektivs: „ganz“ keine geringe Rolle: („Um einmal noch, bevor du gehst, die ganze Welt zu küssen?“). Außerdem bildet Czechowski durch: „einmal“ und „ganz“ den fünfzehnsilbigen Vers des Originals nach. An dieser Stelle zeigt sich erneut, dass Czechowskis Übersetzung zwischen Adäquatheit (Reproduktion des Reims des *Epitaph*) und Akzeptabilität (Bestätigung der DDR-Ideologie) balanciert.

canonized will be the same, but the rewritings by means of which they 're presented to the audience differ, sometimes radically.⁸⁹⁴

3.6.4 Die Erweiterung des Ritsos-Kanons in der DDR der 80er-Jahre

Anfang der 80er-Jahre ließ sich eine markante Erweiterung des übersetzerischen Repertoires aus dem Ritsos-Werk in der DDR beobachten, die in Ausmaß und Eigenart im deutschsprachigen Raum beispiellos blieb. Gedichtbände wurden angelegt, die Ritsos' neueres Schaffen (nach 1980) verfolgten, wie z.B. die zweisprachige mit Zeichnungen des Dichters verzierte Ausgabe *Kleine Suite in rotem Dur* (1982), die Thomas Nikolaou für den *Volk und Welt* Verlag besorgte,⁸⁹⁵ Ritsos' Liebeslyrik erlangte sogar in der DDR früher als in Frankreich Aufmerksamkeit; sie erschien 1982 in der DDR - zwei Jahre vor der französischen Erstveröffentlichung. Und dies ist von Bedeutung, da Frankreich bei der DDR-Rezeption, wie gezeigt, in der Anfangsphase bedeutende Anregungen gegeben hatte.⁸⁹⁶

Die zu *Erotika* erstellten Gutachten erteilen Auskunft über die große Beliebtheit, der sich die erotischen Gedichte von Ritsos in der DDR erfreuten. Diese scheint sich auf zwei Parameter zu stützen, und zwar erwartungsgemäß auf die realistische Abbildung der Wirklichkeit sowie auf die Hervorhebung der sozialen Dimension in der Liebeslyrik von Ritsos.⁸⁹⁷ In dem Gutachten, z.B. von Karl-Heinz Jähn, ist diese letztere Dimension nachdrücklich betont.

894. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, S. 19.

895. Die Ausgabe *Kleine Suite in rotem Dur*, die den ersten Zyklus von Ritsos *Erotika* umfasste, erschien 1982 in der DDR in einer Auflage von 8000 Exemplaren. Vgl. Jannis Ritsos: *Kleine Suite in rotem Dur. Liebesgedichte*. Aus dem Neugriechischen übertragen von Thomas Nikolaou. Zweisprachige Ausgabe mit den Originalhandschriften der Gedichte und 24 Zeichnungen auf Steinen von Jannis Ritsos. Farbig fotografiert von Manfred Küchler. Berlin: Volk und Welt, 1982. Manfred Küchler bezog sich in seinem Buch *Reisetage. Begegnungen zwischen Athen und London* auf seine Bekanntschaft mit Ritsos wie auch auf den Eindruck, den der griechische Dichter auf ihn gemacht hatte. Im folgenden Jahr 1983 wurde der dreiteilige Zyklus der erotischen Dichtung von Ritsos in einer Auflagenhöhe von 3000 Exemplaren herausgegeben. Vgl. Jannis Ritsos: *Erotika. Gedichte*. Aus dem Neugriechischen von Thomas Nikolaou. Berlin: Volk und Welt, 1983. Einblicke ins Entstehen der Ausgabe *Kleine Suite in rotem Dur* gewährt der Gutachter Karl-Heinz Jähn in einem am 12.12.1980 datierten Gutachten. Die Idee für die Herausgabe der Liebeslyrik von Ritsos in der DDR ging auf Thomas Nikolaou zurück, der vom Dichter selbst während eines Aufenthaltes in Griechenland 48 Liebesgedichte erhielt. (Vgl. Karl-Heinz Jähn: „Jannis Ritsos. Liebesgedichte“, In: Volk und Welt Archiv, 1487).

896. Frankreich setzte nicht nur die deutschsprachige, sondern auch die gesamteuropäische Ritsos-Rezeption in Gang, und leitete diese auch lange Zeit. Vgl. Makrynika, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου (Bibliografie von Jannis Ritsos)*, S. 425.

897. Die realistische Abbildung der Wirklichkeit ist u.a. im Bild der Geliebten nachweisbar, die Ritsos, laut Jähn, „eben nicht zur Idealgestalt, zum Engelsbild“ macht, sondern sie als „ganz irdisches Wesen, mit allen Vorzügen, die ihn beseligen, und allen Nachteilen“ darstellt; der Geliebten wurde sogar, voller Zorn, Untreue unterstellt. (Karl-Heinz Jähn: „Jannis Ritsos Erotika“, In: Volk und Welt Archiv, 1487, S. 3). Die Realitätsnähe schlägt sich ferner in der Sprache von Ritsos nieder, die weder Scham noch Scheu kennt. Es ist durchaus interessant, dass hier die Realitätsnähe, ein auf die Literatur lastender, unabdingbarer Parameter des Sozialistischen Realismus, dafür eingesetzt wurde, um Ritsos' künstlerische Freiheit zu rechtfertigen und die damit einhergehende positive Resonanz seines Werks zu gewährleisten.

Ein ganz wesentliches Merkmal von Ritsos' Liebeslyrik besteht darin, daß er – trotz aller Verinnerlichung, allen „Zurückziehens“ auf die Zweisamkeit – das gesellschaftliche Leben, das Draußen, nicht außer acht läßt. Er läßt dieses „Draußen“ aber in den seltensten Fällen aufdringlich oder mit Nachdruck in Erscheinung treten [...] sondern er holt gewissermaßen stets Zeugen herein, [...] Vertreter der Öffentlichkeit, der sich die beiden Liebenden für die Dauer ihrer Vereinigung entzogen haben, der sie aber voll und ganz angehören.⁸⁹⁸

Die Auffassung von Jähn über den Gedichtband *Erotika* verdichtete sich auf folgendes Urteil, das Sinnlichkeit und Verantwortung für den Mitmenschen zu einem Bund vereinigt: „Ritsos' *Erotika* ist ein Hoheslied auf die Sinnlichkeit, die beflügelt, stärkt, Selbstvertrauen und das Gefühl einer tiefen Verantwortung für den Partner und darüber hinaus für den Mitmenschen verleiht.“⁸⁹⁹

Klaus-Dieter Sommer – ebenfalls Gutachter und Ritsos-Übersetzer – illustrierte seinerseits an den Schlussversen des letzten Gedichtes aus *Erotika*: „Und ich höre, / unten auf der Straße ziehen die Streikenden mit Plakaten und Fahnen. / Hörst du sie? Nimm das Tanztuch. Laß uns gehen. / Ich danke dir, Geliebte“ das gleiche Postulat, und zwar, dass Ritsos' Liebeslyrik das „Draußen“ und die sozialen Kämpfe miteinbezieht.⁹⁰⁰

Die Streikenden mit ihren Plakaten und Fahnen stehen für das Streben nach der Verwirklichung jahrtausendealter Menschheitsideale, das sich in unserer Zeit im Kampf der Arbeiterklasse für eine die „Vorgeschichte der Menschheit“ aufhebende Zukunft verkörpert, einer Zukunft, in der jenseits antagonistischer Widersprüche die Selbstverwirklichung jedes einzelnen in einer solidarischen Gemeinschaft möglich ist. [...] Und gerade deshalb ist bei Ritsos immer wieder von der Liebe die Rede; in diesen drei Gedichtfolgen ausschließlich, ausschließlich aber – im Hinblick auf das eben Gesagte – nicht einschränkend, denn für Ritsos gibt es kein die Welt entfliehendes individuelles Liebesglück.⁹⁰¹

Die von Thomas Nikolaou gefertigte Übersetzung führte zwar keine entscheidenden semantischen Veränderungen gegenüber dem Original durch; es ist dem Übersetzer aber nicht immer gelungen, das Original in vollem Umfang abzubilden.⁹⁰²

Ιμερόντ σε ονομάζω
Ιμερόντ –
ίσως έτσι
τον ίμερο τιμώ.
Σκίζω το φόρεμά σου,
ανεβαίνω τη σκάλα,
Νηστεύω το νερό.

Imerod nenn ich dich,
Imerod –
vielleicht ehre ich so
die Liebe.
Ich zerreiße dein Kleid,
steige auf die Leiter,
versage mir das Wasser.

898. Jähn, „Jannis Ritsos *Erotika*“, In: Volk und Welt Archiv, 1487, S. 2-3.

899. Jähn, „Jannis Ritsos *Erotika*“, In: Volk und Welt Archiv, 1487, S. 3.

900. Ritsos, *Erotika*, S. 119.

901. Klaus-Dieter Sommer: „Jannis Ritsos. *Erotika*“, In: Volk und Welt Archiv, 1487, S. 3-4.

902. Das Original in Ritsos, *Ερωτικά (Erotika)* (1981), S. 81 und die Übersetzung in: Ritsos, *Erotika*, S. 90.

Das Original basiert auf einem klanglichen Wortspiel bzw. auf einer Art Paronomasie.⁹⁰³ Das vom Dichter erfundene Wort „Ιμερόντ“ („Imerod“), das als Bezeichnung der geliebten Person im Gedicht dient, wurde aus der musikalischen Noten Do Re Mi abgeleitet – von hinten nach vorne gelesen – und weist ferner eine auffallende phonetische Ähnlichkeit mit dem altgriechischen Wort für Leidenschaft, „ἵμερος“ auf.⁹⁰⁴ Dieses phonetische Spiel – „Ιμερόντ“ und „ἵμερος“ – ist das hervorstechende Merkmal dieses Kurzgedichtes, das in der Übertragung von Nikolaou nicht reproduziert wurde. Obwohl sich Nikolaou für die Wiedergabe des Nomens „ἵμερος“ („Leidenschaft“) eine Wortwahl aussuchte, die fast die gleiche semantische Bedeutung wie das Original einbringt („Liebe“), erzeugt die DDR-Version eine viel schwächere Wirkung auf den Leser der Zielkultur als das Original auf den Leser der Ausgangskultur.



Abbildung 13:
Frauenfigur
angefertigt
von Ritsos.

903. Die Paronomasie ist eine rhetorische Figur, mit der Wörter zusammengebracht werden, die weder etymologisch noch semantisch zusammengehören, sondern „einander lautlich ähnlich sind.“ Vgl. den Eintrag in: *Metzler-Lexikon Sprache. Dritte, neubearbeitete Auflage.* Hg. von Helmut Glück. Stuttgart und Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2005, S. 475. Mit Paronomasie befasste sich außerdem George Steiner in seinem grundlegenden Werk *After Babel*. Paronomasie lässt sich laut Steiner in der Zielsprache abbilden, nur wenn der Übersetzer von einer „schöpferischen Transposition“ Gebrauch macht, was sich im Fall der Übersetzung von Nikolaou nicht bewahrheitete. Vgl. George Steiner: *After Babel. Aspects of Language and Translation.* London u.a.: Oxford University Presse, 1976, S. 281.

904. Vgl. in diesem Kontext auch folgendes Gedicht aus *Erotika*: „Vom Anfang an buchstabierte ich mit dir / die Musik – / do, re, mi, / ich verkehrte die Buchstaben / imerod-/ ich fand die Musik, zu dir zu sprechen, / ohne gehört zu werden.“ Hierin geht der Dichter der Erschaffung des Wortes „imerod“ nach. (Ritsos, *Erotika*, S. 89).

Im gleichen Jahr (1982) erschienen auch die *Monochorde* (auf Griechisch *Μονόχορδα* – eine Saite), 336 Gedichte reduziert auf einen Vers, in der Zeitschrift *Sinn und Form* in Übersetzung von Asteris Kutulas.⁹⁰⁵ Der poetischen Form der *Monochorde*, denen eine epigrammatische, aphoristische und elliptische Sprache zugrunde liegt, steht in dem Ritsos-Oeuvre nichts Vergleichbares gegenüber.⁹⁰⁶ Die Ritsos-Rezeption, die in der DDR bis in die 70er-Jahre hinein vorwiegend auf Gedichten basierte, in denen Motive der sozialistischen Kunst nachweisbar sind (*Makronisos-Gedichte*, *Epitaph*, *Die Architektur der Bäume*) sowie auf längeren Poemen, die existenziell (*Die Mondscheinsonate*, *Das Fenster*, *Philoktet*) oder historisch (*Milos geschleift*, *Romiosini*) grundiert sind, schlug mit dieser Publikation (*Monochorde*) einen neuen Weg ein.

Die Übersetzung der *Monochorde* ins Deutsche stützte sich, Kutulas zufolge, auf den Beitrag, den dieser Gedichtband für ein besseres Verständnis der literarischen Entwicklung von Ritsos leistet. Der Dichter selbst bezeichnete die *Monochorde* als Schlüssel zu seiner Dichtung: „Wisse – diese Monochorde sind meine Schlüssel. Nimm sie“, während der Übersetzer Asteris Kutulas darauf hinwies, dass die *Monochorde* als „Pendant“ zu der „tausendversigen, poetischen Autobiografie“ von Ritsos bzw. zum Poem *Das Ungeheure Meisterwerk* zu lesen sind.⁹⁰⁷ Darin genauso wie in *Monochorde* thematisierte Ritsos in einer suggestiven und selbst-reflektierenden Art alle Stationen seines biografischen und dichterischen Weges und ließ, wie Kutulas treffend bemerkte, „das 20. Jahrhundert Revue passieren.“⁹⁰⁸

Das auffälligste Merkmal in Kutulas' *Monochorde*-Übersetzung ist die ausgangssprachliche Orientierung, die teilweise in verfremdender Übersetzung entrückt und die Lektüre der Gedichte auf eine harte Probe stellt. Diese Verfremdungen wirken vor allem in die Satzstruktur der Zielsprache hinein, während sich diese in der sieben Jahre später (1989) im *Romiosini*

905. Die *Monochorde* wurden 1979 in Karlovassi auf Samos verfasst und 1980 im Kedros Verlag herausgegeben. Vgl. Jannis Ritsos: *Μονόχορδα (Monochorde)*. Athen: Kedros, 1980. Den Anstoß zur Übersetzung der *Monochorde* ins Deutsche gab der damalige Chefredakteur der Zeitschrift *Sinn und Form* Paul Wiens dem Übersetzer Asteris Kutulas. Vgl. Jannis Ritsos: „Monochorde.“ Übers. von Asteris Kutulas In: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*. 4. Heft, (1982), S. 1121-1139. Die *Monochorde* wurden 1989 zum 80. Geburtstag von Ritsos in einer bearbeiteten Fassung im Romiosini Verlag erneut herausgegeben. (Jannis Ritsos: *Monochorde*. Übertragung und Nachwort von Asteris Kutulas. Köln: Romiosini, 1989). Es handelt sich hierbei um eine bibliophile Ausgabe, die mit Grafiken von Gottfried Bräunling verziert ist.

906. Vgl. hier das Nachwort von Asteris Kutulas in der zweiten Auflage der *Monochorde* in: Ritsos, *Monochorde* (1989), ohne Seitenangabe.

907. Ritsos, *Monochorde* (1982), S. 1139 und Ritsos, *Monochorde* (1989), ohne Seitenangabe.

908. Ritsos, *Monochorde* (1989), ohne Seitenangabe.

Verlag erschienenen, überarbeiteten Fassung der *Monochorde* auf die lexikalische Ebene beschränken.⁹⁰⁹

Zur Veranschaulichung des Gesagten wird das Monochorde 69: „Τοις μετρητοῖς καὶ ἡ μουσικὴ καὶ τὸ ψωμί καὶ τὸ μαχαίρι“ angeführt, das stellvertretend für viele ähnliche Fälle steht.⁹¹⁰ Die Wiedergabe von Kutulas: „Bargeld und die Musik und das Brot und das Messer“, die durch äußerste Buchstabentreue sowie präzise Beibehaltung der Elementenreihenfolge des Originals (Serialisierung) festgelegt ist, stößt auf eine Verständnishürde; denn sie geht kaum über eine überzeugende, sinnvolle Wiedergabe des Originals hinaus.⁹¹¹

Es muss im Auge behalten werden, dass dem Übersetzer bei der Wiedergabe der *Monochorde* keine leichte Aufgabe zukommt. Dies ist auf zwei Faktoren zurückzuführen; zum einen auf Ritsos' Duktus, der größtenteils rätselhaft ist; zum anderen auf die Tatsache, dass sich der Übersetzer nicht in der Lage befindet, den Nuancenverlust an einer Stelle der Übersetzung durch die gelungene Wiedergabe an einer anderen Stelle auszugleichen.

Ein charakteristisches Beispiel bieten dafür beide Fassungen des *Monochorde* 333: „φωνήεντα, σύμφωνα, φωνάζουν, συμφωνούν, σωπαίνουν σε βαθεία αμεροληψία.“ (wörtlich übersetzt mit: „Vokale, Konsonanten, schreien, stimmen überein, schweigen in tiefer Unparteilichkeit“).⁹¹²

Der Übersetzer findet sich hier im uralten Dilemma der Vermittlungsarbeit verwickelt; die erste Fassung (1982): „Vokale, Konsonanten, schreien, vermitteln, schweigen in tiefer Unparteilichkeit“ opfert das im Original erzeugte klanglich-etymologische Spiel („φωνήεντα-

909. In der Herausgabe der *Monochorde* im Romiosini Verlag finden viele Wörter des Originals, wie z.B. „thalassa“ („Meer“) (Monochorde 48), „selini“ („Mond“) (Monochorde 330), der Name von Aretusa, die weibliche Hauptprotagonistin in *Erotokritos* (Monochorde 205), „eikones“ („Ikonen“) (Monochorde 324), „Agora“ („Markt“) (Monochorde 305) und „kothornoi“ (Monochorde 325) (Bühnenschuh der Schauspieler mit hoher Sohle im antiken Trauerspiel, vgl. den Eintrag im *Duden. Das Fremdwörterbuch*, S. 571) in die Übersetzung Eingang. Diese Übernahme bereitete dem deutschsprachigen Leser keinerlei Schwierigkeiten, da die oben angeführten Wörter in den Anmerkungen zu *Monochorde* erklärt wurden. Es ist schließlich anzumerken, dass viele Übersetzungsfehler in dieser zweiten überarbeiteten Fassung der *Monochorde* korrigiert wurden. Vgl. z.B. beide Fassungen der folgenden Monochorde 67, 125, 193, 271 und 320. Viele Fehler sind, laut Kutulas, auf die Tatsache zurückzuführen, dass dieser nicht die Gelegenheit hatte, die Fahnen durchzusehen, da die Auslieferung der Übersetzung mit der Beerdigung seines Vaters in Griechenland zusammenfiel. (Ritsos, *Monochorde* (1989), ohne Seitenangabe). Es finden sich außerdem überarbeitete Fassungen einiger *Monochorde*, die nun Kutulas zufolge „nicht unbedingt richtiger“ sind. (Ritsos, *Monochorde* (1989), ohne Seitenangabe). Vgl. hinzu die Monochorde 18, 216, 281, 301, 302, 304, 26, 285, 303, 258 in beiden Fassungen.

910. Ritsos, *Μονόχορδα* (*Monochorde*), S. 20.

911. Ritsos, *Monochorde* (1982), S. 1124. Der Ausdruck: „τοις μετρητοῖς“ („Bargeld“) hat eine zweite, metaphorische Bedeutung, und zwar: „παίρνω κάτι τοις μετρητοῖς“ heißt: „etwas für bare Münze nehmen“. Insofern kann dieses *Monochorde* auch wie folgt verstanden und übersetzt werden: „Die Musik, das Brot und das Messer sind ernst zu nehmende Dinge“.

912. (meine Übersetzung). Für das Original: Ritsos, *Μονόχορδα* (*Monochorde*), S. 73.

φωνάζουν, σύμφωνα-συμφωνούν“) zugunsten einer buchstabengetreuen Wiedergabe.⁹¹³ In der zweiten Fassung (1989) zeigt sich eine vollkommen andere Annäherung an das Original; hier kommt die Treue keiner inhaltbetonten Wiedergabe gleich, sondern verfolgt das Ziel, die gleiche Wirkung wie das Original auf den Leser des Zietextes zu erzielen. Dies wird erreicht durch Nachbildung des klanglich-etymologischen Wortspiels: „Vokale, Konsonanten, votieren, konsultieren schweigen in tiefer Unparteilichkeit“.⁹¹⁴

Kutulas' erste Fassung wird in die Kategorie der inhaltbetonten Übersetzungen eingereiht, wobei der Verlust an dem Wortspiel des Originals nicht ausbalanciert werden kann. Die zweite Fassung muss sich vom Wort des Originals entfernen, um die Wirkung des Wortspiels (ein förmlicher Aspekt, Primat der Lautform) in die Übersetzung einzubringen. In jedem Fall handelt es sich um eine entweder-oder Situation; dabei hängt die Übersetzungsart damit zusammen, welchen Elementen des Originals (dem Inhalt oder der Form) Priorität eingeräumt wird.

Der Name Asteris Kutulas ist nicht zuletzt mit zwei weiteren Publikationen verbunden, und zwar mit der schlichten Ausgabe *Poesiealbum 195*, die Kutulas 1983 für den Verlag Neues Leben tätigte, sowie mit der im folgenden Jahr (1984) in der Zeitschrift *Temperamente* zustande gekommenen Veröffentlichung von Ritsos-Gedichten.⁹¹⁵

Beide Publikationen markieren neben *Erotika* und *Monochorde* eine weitere Wendung in der Ritsos-Rezeption in der DDR, weil sie das Hauptaugenmerk auf Gedichte richten, die nach 1967 verfasst wurden und dem DDR-Publikum bis Anfang der 80er-Jahre zum größten Teil unzugänglich waren. In *Poesiealbum 195* finden dreiundzwanzig Gedichte Eingang, wobei im Vergleich zum Gedichtband *Die Wurzeln der Welt* der Anteil der Gedichte, die über eine sozialistisch gefärbte Dichtung hinausgehen, erheblich gestiegen ist; elf von dreiundzwanzig Gedichten sind den Sammlungen *Πέτρες*, *Επαναλήψεις*, *Κιγκλίδωμα* (*Steine*, *Wiederholungen*, *Gitter*) (4), *Μακρινό* (*Entferntes*) (2), *Ο Τοίχος μέσα στον καθρέπτη* (*Die Wand im Spiegel*) (1), *Ρωγμή* (*Riss*) (1), *Θερινό φροντιστήριο* (*Praktikum im Sommer*) (1) und *Erotika* (2)

913. Ritsos, *Monochorde* (1982), S. 1139.

914. Ritsos, *Monochorde* (1989), ohne Seitenangabe.

915. Ritsos, *Poesiealbum 195* und Jannis Ritsos: „Vorrat Jannis Ritsos“ In: *Temperamente. Blätter für junge Literatur*, 2 (1984), S. 68-89.

entnommen.⁹¹⁶ Das gleiche gilt für die Zeitschrift *Temperamente*, worin neun von insgesamt sechzehn Gedichten auf die Zeit nach 1967 zurückgehen.⁹¹⁷

Das besondere Verdienst des Gedichtbandes *Poesiealbum 195* besteht darin, dass es einen Überblick über das Ritsos-Werk auf Kleinformat gewährt. Der Leser nimmt z.B. Gedichte wahr, die die Dichtkunst unter dem Aspekt des Sozialistischen Realismus thematisieren;⁹¹⁸ demzufolge soll ein Gedicht folgende Funktion erfüllen:

Ein wirkliches Gedicht aber hockt nicht in der Ecke der Träumerei.
Es ist immer pünktlich wie der bewußte, entschlossene Arbeiter
wie ein Soldat, bereit, seinen Mann zu stehen beim ersten Ruf seiner Epoche.⁹¹⁹

In dieser Art von Gedichten taucht sehr oft das Bildmotiv des Dichter-Arbeiters auf:

Paßt auf, Kameraden Dichter: ein Dichter
ist ein Arbeiter auf seinem Posten, ein Soldat auf Streifengang
verantwortlicher Führer der demokratischen Armee seiner Verse.⁹²⁰

Zugleich nimmt aber der Leser Verse zur Kenntnis, in denen die Dichtung, die in einem „ungefähr“ sitzt, aus alltäglichen, unbedeutenden Dingen zusammengesetzt wird. Diese Dinge lässt der Dichter nicht unter den Tisch fallen, sondern bringt sie zur Sprache.

Ungleiche Dinge nimmt er in seine Hände – einen Stein,
einen abgebrochenen Ziegel, zwei abgebrannte Streichhölzer,
den verrosteten Nagel in der Wand ihm gegenüber,
das Blatt, das hereinwehte durchs Fenster, die Tropfen,
die herabfallen aus den begossenen Blumentöpfen, den Strohalm, jenen,
den gestern der Wind in deine Haare brachte, – er nimmt sie
und dort in seinem Garten erbaut er ungefähr einen Baum.

916. Die von Asteris Kutulas getroffene Auswahl im Band *Poesiealbum 195* erstreckt sich von 1947 bis 1981. Das älteste hierin vorkommende Gedicht ist: „Die Frauen“ aus der Gedichtsammlung: *Παρενθέσεις* (*Parenthesen*), während die neueren Gedichte dem Zyklus *Erotika* entnommen sind. Bei der Übersetzung wirkten Hans Brinkmann, Asteris Kutulas, Dirk Mandel, Steffen Mensching, Thomas Nikolaou, Klaus-Peter Schwarz und Klaus-Dieter Sommer mit. Die drei Gedichte, die auf das Konto von Klaus-Dieter Sommer gehen, erschienen erstmals in der Ausgabe *Die Wurzeln der Welt*. Es handelt sich um zwei Gedichte aus *Zeugenaussagen*, „Unveräußerlich“ und „Modifikation“ und um ein Gedicht: „Die Hände der Genossen“ aus *Makronisos-Gedichte*. Der erste Teil des Poems *Romiosini* in der Übersetzung von Thomas Nikolaou erschien zum ersten Mal in der Ausgabe *Milos geschleift*. Alle anderen Gedichte sind für die Zwecke der vorliegenden Ausgabe zum ersten Mal übersetzt.

917. In der Zeitschrift *Temperamente* steht dem Leser zumal ein kleiner Auszug aus dem Prosa-Werk von Ritsos zur Verfügung. Die Initiative für die Herausgabe der Gedichte in *Temperamente* ging von Asteris Kutulas aus. Von ihm stammten die Interlinearübersetzungen, womit junge DDR-Lyriker, wie Uta Mauersberger, Steffen Mensching, Hans Brinkmann, Dirk Mandel und A. Kutulas, arbeiteten.

918. Siehe z.B. die Gedichte: „Ungefähr“, „Modifikation“, „Mässigung“, „Die Verpflichtungen der Dichter“ (Ritsos, *Poesiealbum 195*, S. 3, 5 und 6-7).

919. Verse aus dem Gedicht: „Die Hände der Genossen“ in: Ritsos, *Poesiealbum 195*, S. 7.

920. Ebenfalls Verse aus dem Gedicht „Die Hände der Genossen“ in: Ritsos, *Poesiealbum 195*, S. 8. Das Motiv des Dichter-Arbeiters ist, auch wenn anders als im Sozialistischen Realismus gefärbt, in der Moderne geläufig. Unter modernistischer Perspektive weist der Dichter Eigenschaften eines Arbeiters bzw. Handwerkers auf, indem ersterer lange und hart an dem Vers arbeitet.

In diesem „ungefähr“ sitzt die Dichtung. Siehst du sie? ⁹²¹

Die beschriebene Textauswahl in *Poesiealbum 195* und in *Temperamente* sowie die Annäherung an Ritsos, die Asteris Kutulas für die *Temperamente* skizziert, scannen das Ritsos-Werk nicht nur nach leicht zugänglichen Gedichten ab, die sich in dominante literarische und ideologische Modelle der Zielkultur fügen, sondern auch nach solchen, die über einen anderen Stil und eine andere Stimmung verfügen und sich als rätselhaft geben,⁹²² auf diese Weise kommen neben den politisch-ideologischen Gedichten wie: „Die Verpflichtungen der Dichter“, „Die Hände der Genossen“, dem XIV Kapitel aus dem längeren Poem *Die Viertel der Welt* und einem Gedicht aus dem *Tagebuch der Verbannung*, auch Gedichte vor, wie z.B. der „Abstieg“, entnommen aus der Sammlung *Maxpivó (Entferntes)*.

„Euridike“, rief er, eilte die Stufen herunter.
Kein Licht in der Pförtnerloge. Er tastete nach dem Spiegel.
Da im Fernen ging die Frau mit dem gelben Schirm fort.
Und im Keller rief ihm die zweite Frau zu: „Sie ist tot“.
Aus dem Lift kamen die drei Piloten, brachten ihm den Koffer –
drin waren ihre zwei Hände, abgeschnitten, und meine Handschriften.⁹²³

Kutulas' Annäherung an Ritsos in *Temperamente* markiert ebenfalls eine auffallende Wendung, die neue Aspekte des Ritsos-Werks zum Vorschein bringt, ohne den Dichter ideologisch abrüsten zu wollen. Erstmals in einer Bilanz über das Werk von Ritsos zündet der Funke von Erotik und Witz, wovon das Werk des Dichters seit Ende der 70er-Jahre zeugte.⁹²⁴ In Betracht kommt hier auch zum ersten Mal das gesamte Ritsos-Oeuvre, von der ersten Sammlung *Traktor* (1934) bis hin zum Prosa-Werk (80er-Jahre), von dem der Dichter sagte, es sei auch Poesie.⁹²⁵ Von der Bezeichnung seiner Prosa als Poesie geht Ritsos zur Charakterisierung des ganzen Lebens als Poesie über:

Das ganze Leben ist für mich Poesie. Auch die Prosa. [...] Die Dichtung bedeutet für mich eine immerwährende Geburt, die ganze Geschichte, das gesamte Leben, alle menschlichen Leiden, alle menschlichen Schwächen; denn ich glaube, daß auf den besieigten Schwächen die gesamte Kraft der Menschheit beruht.⁹²⁶

921. Verse aus dem Gedicht „Ungefähr“ in: Ritsos, *Poesiealbum 195*, S. 3.

922. Das *Poesiealbum 195* verfügt über kein Vorwort bzw. Nachwort über Ritsos. Es ist nur ein kurzer Text vorhanden, der biografische und bibliografische Angaben zum Dichter bietet. Das *Poesiealbum 195* enthält zudem zwei Auszüge aus den Texten von Louis Aragon und Max Frisch über Ritsos, die zum ersten Mal jeweils in *Milos geschleift* (1979) und in *Zeugenaussagen II* (1968) erschienen.

923. Ritsos, *Poesiealbum 195*, S. 4.

924. Vgl. hierzu Asteris Kutulas: „Dichtung – eine immerwährende Geburt.“ In: *Temperamente*, 2 (1984), S. 69-75, hier S. 72.

925. Kutulas, „Dichtung – eine immerwährende Geburt“, S. 72.

926. Kutulas, „Dichtung – eine immerwährende Geburt“, S. 72-73.

Von großer Bedeutung in *Temperamente* ist auch Ritsos' Verzweiflung an der Spaltung der griechischen Linken sowie ihre poetische Verarbeitung, die bis zu diesem Zeitpunkt in der DDR nur dürftig thematisiert wurde. Kutulas schreibt diesbezüglich:

Zu der äußeren Niederlage kommt die innere, die tiefere und bitterste dazu: die Spaltung der Linken. Durch die Zerrissenheit der antidiktatorischen Kräfte ist für längere Zeit ein konstruktiver Kampf gegen die Junta schwer zu organisieren. Die neue Situation verarbeitet Ritsos in seinem Gedichtband *Steine, Wiederholungen, Gitter* – drei Wörter / Symbole, die er in ihrer Breite und Tiefe auslotet, denn jetzt sind auch die Wörter – sagte er – unsere wenigen, ohne Gewicht, wie Federn!⁹²⁷

Es steht fest, dass die unbestrittene antifaschistische Grundeinstellung von Ritsos die Grundlage für die Begegnung mit anderen Aspekten seines Schaffens in der DDR bildet. Wie bereits angemerkt, verblasst das Bild des kommunistischen Dichters und Menschen in der DDR nie; Ritsos wird sogar die Ehrendoktorwürde der Leipziger Universität (1984) verliehen „in Würdigung seines reichen lyrischen, epischen und dramatischen Schaffens [...] in Anerkennung seiner unbeugsamen politischen Haltung [...] in Hervorhebung seiner vielfältigen Aktivitäten im Dienste der Völkerfreundschaft.“⁹²⁸ Es finden in der DDR aber zugleich immer mehr Gedichtzyklen Beachtung, die das neuere Schaffen des griechischen Dichters vertreten. Dies spricht allerdings dafür, dass sich die DDR gegenüber neuen Facetten des Ritsos-Werks wie z.B. der Sinnlichkeit, dem selbstkritischen Rückblick und der ungebundenen Gedankenweise öffnet.

3.6.5 Das Ritsos-Bild in der BRD der 80er-Jahre

Antipodisch zur Vermittlungsarbeit in der DDR bekamen in der BRD im gleichen Zeitraum jene Ritsos-Werke den stärkeren Zulauf, die als Schlusssteine der griechischen Gedenk- und Erinnerungslandschaft gelten. 1979 wurde auf einen Vorschlag des Dichters das *Tagebuch des Exils* im Schwiftinger Galerie-Verlag für Bildkunst und Literatur herausgegeben, das von der Neugriechischen Abteilung des Institutes für klassische Philologie der Universität Frankfurt unter Leitung von Niki Eideneier übersetzt wurde.⁹²⁹ 1980 erschien in Übersetzung von Niki

927. Kutulas, „Dichtung – eine immerwährende Geburt“, S. 74.

928. Jürgen Werner: „Laudatio auf Jannis Ritsos.“ In: *Folia Neohellenica. Zeitschrift für Neogräzistik*, VI (1984), S. 144-152, hier S. 152.

929. Jannis Ritsos: *Tagebuch des Exils. Neugriechisch - Deutsch*. Übertragen von der Neugriechischen Abteilung des Institutes für klassische Philologie der Universität Frankfurt unter Leitung von Niki Eideneier. Frankfurt: Schwiftinger Verlag, 1979.

und Hans Eideneier die Ausgabe *Gedichte*, die drei Gedichtzyklen, *Epitaph*, *Das letzte Jahrhundert vor dem Menschen* und *Der rußgeschwärzte Topf* enthält.⁹³⁰

Alle drei Poeme, die ihren Ausgang von historischen Ereignissen nahmen – von einem, wie bereits geschildert, durch die Polizei blutig niedergeschlagenen Streik der Tabakarbeiter in Thessaloniki (1936) das *Epitaph*, „von Nazis, Faschisten und einheimischen Kollaborateuren“ besetzten Griechenland des Jahres 1942 *Das letzte Jahrhundert vor dem Menschen* und vom Leben im Exil (1948 / 1949 auf der Insel Limnos) *Der rußgeschwärzte Topf* – trugen Ritsos den Ruf eines „volkstümlichen“ Dichters ein, dessen Schaffen „unauflöslich mit den bedeutsamen Phasen des Kampfes und des Leidens seines Volkes zusammengehört.“⁹³¹

Beide Ausgaben (*Tagebuch des Exils* und *Gedichte*) legten viel Wert auf den phänomenalen Erfolg, den die Ritsos- Werke, auch mithilfe der Vertonungen von Mikis Theodorakis in Griechenland hatten und wiesen Ritsos eine Volkstümlichkeit bzw. einen Bekanntheitsgrad zu, der keinem anderen griechischen Dichter nachgewiesen werden konnte.⁹³²

In Hinsicht auf die Übersetzung wurde mit Niki und Hans Eideneier ein ausgangssprachenorientiertes Konzept eingeführt, das eine verschärfte Fortsetzung in der Ausgabe von Erasmus Schöfer *Die Nachbarschaften der Welt* fand. Eideneiers Übersetzungskonzept stand stellvertretend für eine Wiedergabe, die dem „Geist“ des Originals Respekt zollte und diesen in der Übersetzung auch auf Kosten der Regeln der Zielsprache erscheinen ließ. Verfremdungen, in erster Linie auf lexikalischer und syntaktischer Ebene, fügten den Gewohnheiten des Lesers Gewalt zu und erinnerten ihn ständig daran, dass er eine Übersetzung vor Augen hatte.

Als Beispiel dafür werden an dieser Stelle folgende Verse aus der Ausgabe *Tagebuch des Exils* angeführt: „Μπορεί γι’ αυτό ν’ αρρώστησα κι εγώ. Κάθουμαι / στ’ αχυρένιο μου στρώμα. Μπαίνει ο Βασίλης. / Ανάβει τη λάμπα. Δε μιλάει. Περιμένει. Ακούγεται / ο κρότος απ’ το κομπολόι του μπάρμπα-Φώτη / σα ν’ ανάβουν ένα-ένα τα φώτα / σε σπίτια πολύ μακρινά ή σε καράβια.“ („Es kann sein, daß auch ich deswegen krank wurde. Ich sitze / auf meiner Strohmattatze. Wassilis tritt ein. / Er zündet die Lampe an. Spricht nicht. Wartet. Man hört / das Geräusch von Barba-Fotis’ Komboloi. / Als würden die Lichter angehen, / eins nach dem

930. Vgl. Ritsos, *Gedichte*. Der Band wurde ohne die griechischen Texte 1988 neu aufgelegt. Vgl. Jannis Ritsos: *Das letzte Jahrhundert vor dem Menschen*. Aus dem Griechischen übersetzt von Niki und Hans Eideneier. München und Zürich: Piper, 1988.

931. Ritsos, *Das letzte Jahrhundert vor dem Menschen*, Klappentext.

932. Ritsos, *Das letzte Jahrhundert vor dem Menschen*, Klappentext.

anderen in weit entfernten Häusern oder auf Schiffen.“).⁹³³ Angeglichen an die Gewohnheiten des Griechischen wurde das Personalpronomen im Nominativ „er“ weggelassen, das die Verben „spricht“ und „wartet“ hätte begleiten sollen. Bezeichnend für Eideneiers Übersetzung ist außerdem die Übernahme von Wörtern des Originals in den übersetzten Text, wie z.B. hier die Wörter: „μπάρμπα“ („Barba“ anstatt „Onkel“) und „κομπολόι“ („Komboloi“ anstatt „Perlenschnur“).

Die Aura der Fremdartigkeit, die Eideneiers Übersetzung umgibt, wird auch an folgenden Versen aus dem Gedicht „14. Mai“ ersichtlich. Hier knüpfte die deutsche an die griechische Satzstruktur an, damit die im Griechischen geläufige Verdoppelung des Objekts: „Τους συνηθίσαμε τους γλάρους“ – „Wir sind sie gewohnt die Möwen“ – entgegen der deutschen Sprachgewohnheiten in die Übersetzung eingebracht werden konnte. Augenfällig ist dabei, dass diese Wiederholung des Objekts, die zur Hervorhebung des Gesagten beiträgt, auch im letzten Vers: „Wir sind sie gewohnt die schlaflosen Nächte“ befolgt wurde, obwohl sie im Original nicht vorkommt: „Συνηθίσαμε τις νύχτες δίχως ύπνο“ („Wir haben uns an die schlaflosen Nächte gewöhnt“).

„14. Μαΐου“⁹³⁴

Τους συνηθίσαμε τους γλάρους
δε φέρνουν μήνυμα [...]
Συνηθίσαμε τις νύχτες δίχως ύπνο

„14. Mai“⁹³⁵

Wir sind sie gewohnt die Möwen
sie bringen keine Nachricht [...]
Wir sind sie gewohnt die schlaflosen
Nächte

Diese Orientierung am Wort sowie an der Syntax der Ausgangssprache bringt allerdings eine Verständnishürde bei der Lektüre einiger Gedichte mit sich, besonders im Fall von Redewendungen, die wörtlich ins Deutsche umgeschrieben wurden, wie etwa die folgenden: „Ο Μανόλης έλεγε: όλα θα πάν καλά. Τόλεγε η καρδιά του Μανόλη“ („Manolis sagte immer: alles wird gut gehen. Manolis war wirklich tapfer“).⁹³⁶ Die Fassung von Eideneier: „Manolis sagte: / alles wird wieder gut. / Das sagte des Manolis Herz“ basierte auf einer buchstabengetreuen Wiedergabe („das sagte des Manolis Herz“), die aber den wahren Sinngehalt der Redewendung: „Το λέγε η καρδιά του“ („er war wirklich tapfer“) eher versteckte als entlarvte.⁹³⁷

933. Ritsos, *Tagebuch des Exils*, S. 44-47.

934. Ritsos, *Tagebuch des Exils*, S. 112 und 114.

935. Ritsos, *Tagebuch des Exils*, S. 113 und 115.

936. (meine Übersetzung). Für das Original siehe: Ritsos, *Tagebuch des Exils*, S. 100.

937. Ritsos, *Tagebuch des Exils*, S. 101.

3.6.6 Das von Armin Kerker und Erasmus Schöfer tradierte Ritsos-Bild

Im gleichen Jahr wie *Gedichte* (1980) kam die von Armin Kerker herausgegebene und übersetzte Ausgabe *Steine, Wiederholungen, Gitter* in Veröffentlichung, die laut Kerkers Angaben auf der weltweit ersten, zweisprachigen (Griechisch und Französisch) Edition (*Pierres, Répétitions, Barreaux*) aus dem Jahr 1971 basierte.⁹³⁸ 1984 wurden *Οι Γειτονίες του Κόσμου* bzw. *Die Nachbarschaften der Welt* in Erasmus Schöfers Übersetzung im neu gegründeten Romiosini Verlag herausgegeben;⁹³⁹

In *Die Nachbarschaften der Welt*, einem Poem, das der verbannte Ritsos auf den Inseln Makronisos und Ai-Stratis schrieb, nehmen die abgespielten historischen Ereignisse der Jahre 1940-1949 d.h. Okkupation, Widerstand, Niederschlagung der Linken im Bürgerkrieg, Wiederherstellung der Monarchie und das Leben in der Verbannung poetische Gestalt an.⁹⁴⁰ Schöfer lotete die Bedeutung dieses Poems für die Ausgangskultur in seinem Nachwort aus und berücksichtigte dabei dessen inhaltliche und formale Eigenschaften.

Die Nachbarschaften der Welt erfüllen, laut Schöfer, eine stellvertretende Funktion in der griechischen Kultur, da sie die „revolutionäre Kontinuität“ Griechenlands „vom Anfang des 19. zur Mitte des 20. Jahrhunderts poetisch sichtbar“ machten.⁹⁴¹ Den Grundton im Poem gibt, wie Schöfer ausführte, die humanistische und Hoffnung gebende Stoßrichtung an, während formale Eigenschaften, wie z.B. „die Bildhaftigkeit“ der Sprache und „die bestürzende Schönheit“ der Verse nicht aus Schöfers Blick gerieten.⁹⁴² Anhand letzterer legte Schöfer nahe, könnte das

938. Ritsos, *Steine, Wiederholungen, Gitter*, S. 92.

939. Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*. Über den Romiosini Verlag siehe Fussnote 368.

940. Vgl. Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*, S. 137. Schöfer erhellte die Bedeutung dieses Poems in Zusammenhang mit dem Abgang der griechischen Geschichte im 20. Jahrhundert; die Griechen waren bis zum Sturz der Junta (1974) in ihrer Haltung gegenüber dem Bürgerkrieg derart gespalten, dass die Rezeption des Poems im griechischen Raum unmöglich war. „Der Prozess der produktiven Erinnerung“ setzte sich in Griechenland, wie Schöfer anmerkte, in der Zeit nach 1974 in Gang; dies brachte als Folge mit sich, dass die *Nachbarschaften der Welt* als „politische Herausforderung“ sowie als „nationales Kunstdenkmal“ zur Zeit der deutschen Veröffentlichung (1984) noch sehr aktuell waren. (Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*, S. 137). Vgl. hier das nächste Kapitel 3.6.7 über die Funktion, die dem Poem auch in der deutschen Übersetzung zukam.

941. Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*, S. 137.

942. (Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*, S. 138-139). Die humanistische Stoßrichtung wurde von vielen Übersetzern als wesentliches Merkmal des Ritsos-Schaffens ausgelegt. Im Gegensatz zur entideologisierten Linie von Dietz und Kamarinea, brachte sowohl Kerker als auch Schöfer diese humanistische Färbung sowie die Liebe zum Mitmenschen mit der kommunistischen Ideologie des Dichters in Zusammenhang. Auf diese Weise vertrat Schöfer den Standpunkt, dass sich die Humanität in den Kämpfen der „Mühseligen“ und „Unterdrückten“ behauptete. Ritsos' Dichtung ist folglich eine Dichtung, die laut Schöfer „notgedrungen auch von den Kämpfen spricht, weil die Mühseligen und Unterdrückten nur durch diese Kämpfe ihre Freiheit erringen und gerechtere Verhältnisse herstellen können, und weil in diesen unfreiwilligen, unaggressiven Kämpfen ihre Humanität sich behauptet und verwirklicht. Fast aus jeder Zeile spricht die Liebe des Dichters zu den tätigen, den hoffenden und leidenden Menschen. Und noch zu den gegnerischen Soldaten spricht er als Bruder, von den gemeinsamen Klasseninteressen ausgehend.“ (Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*, S. 138).

Ritsos-Werk sogar mit jenem von Trakl und Lorca verglichen werden, wobei die Ritsos' Dichtung, wie der linke Schöfer mit Nachdruck betonte, im Vergleich zu jener von Trakl und Lorca fest an die Wirklichkeit gebunden blieb und nie zur „Wirklichkeitsflucht“ neigte.⁹⁴³

Es wundert in diesem Kontext nicht, dass Schöfer in seinem Nachwort den Blick auf Merkmale des Ritsos-Werks richtete, die in der sozialistischen Literatur verankert sind.⁹⁴⁴ Auf diese Weise wurden, wie bereits geschildert, die Konzentration auf die Wirklichkeit und die „soziale Wirkung“ des Ritsos-Werks an den Tag gelegt.⁹⁴⁵ Bei Ritsos kam es, wie Schöfer ausführte, nicht nur auf Sprachinnovationen an, sondern auch auf eine gesellschaftliche sowie politische Zielsetzung bzw. auf die „demokratische Brauchbarkeit“ der Verse.⁹⁴⁶ Viel mehr ist es Ritsos als etwa Kavafis oder Seferis mit „ihrer isolierten Lebensweise“ zu verdanken, dass die dichterische Sprache in Griechenland „aus ihren abgehobenen Höhenflügen in eine Brauchbarkeit für das Volk herabgeholt und in einem neuen Reichtum entfaltet“ wurde.⁹⁴⁷

Armin Kerker verwies seinerseits auch auf die „Brauchbarkeit“ der Gedichte von Ritsos und verband diese, wie es Schöfer auch tat, mit den „kongenialen Vertonungen“ von Mikis Theodorakis: „Die Dichtung von Jannis Ritsos und die Musik von Mikis Theodorakis schufen eine bis dahin in Griechenland nie gehörte, unerhört aufrüttelnde, geradezu revolutionierende Einheit von Poesie, Musik und politischem Engagement, die den Nerv der Griechen traf.“⁹⁴⁸ Dies ist allerdings nicht die einzige Gemeinsamkeit im von Schöfer und Kerker überlieferten Ritsos-Bild.

Es ist wohl interessant, dass beide ihren Ausgaben Nachworte hinzufügten, die Griechenlands Geschichte im 20. Jahrhundert ausführlich behandelten. Darüber hinaus legten sowohl Kerker als auch Schöfer historische Kenntnisse als Grundlage für ein tiefes Verständnis der Ritsos-Dichtung fest; wie beide Übersetzer postulierten, wäre die Ritsos-Dichtung ohne die griechische Geschichte undenkbar.⁹⁴⁹ Es ist des Weiteren bemerkenswert, dass der Name Ritsos

943. Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*, S. 139.

944. Aus dem Nachwort wie auch aus der Widmung von Schöfer an Ritsos, die dem Poem vorangestellt wurde: („Von Berg zu Berg / durch die Adern der Erde / Von Herz zu Herz / durch die Kraft der Genossen“) geht deutlich hervor, dass Schöfer Ritsos als einen Leib-und-Seele Literaten rezipierte.

945. Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*, S. 139.

946. Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*, S. 140.

947. Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*, S. 139-140.

948. Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*, S. 140 und Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 131.

949. Vgl. die Ansicht von Kerker, dass Ritsos' „Leben und Schreiben mit den elementaren Geschicken Griechenlands verknüpft. Er selber ist ein Teil davon, seine Dichtung legt darüber Zeugnis ab.“ (Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 121). Vgl. auch Ritsos, *Steine, Wiederholungen, Gitter*, S. 82: Ritsos' „Biografie darlegen heißt ein Stück griechischer Historie entfalten, seine Dichtung wäre ohne sie nicht denkbar.“ Kerker folgte in der zweiten von ihm herausgegebenen und übersetzten Ausgabe *Unter den Augen der Wächter* der gleichen Richtung

von A. Kerker und E. Schöfer als Synonym für Griechenland gehalten wurde, wobei eine Präzision Griechenlands bei beiden Übersetzern stattfand.

Aus Schöfers Nachwort, das von kommunistischem Geist sprühte, wurde ersichtlich, dass sich Griechenland im Ritsos-Werk mit dem „kämpfenden und leidenden“ Volk, das heißt in Schöfers Sinne, mit „der revolutionären Linken“ identifizierte.⁹⁵⁰ Beide Übersetzer, A. Kerker und E. Schöfer, insistierten darauf, dass das vom Ritsos-Werk destillierte Griechenlandbild nichts mit „den literarischen Ausflügen des gebildeten Mittelmeer-Tourismus“ zu tun habe: „Jannis Ritsos – der Name ist in mehrfacher Hinsicht Synonym für Griechenland, allerdings für jenes andere Hellas [...] das in den literarischen Ausflügen des gebildeten Mittelmeer-Tourismus nicht vorkommt.“⁹⁵¹

Kerker und Schöfer sind sich ferner darüber einig, dass ständiges Schreiben Ritsos vor dem Zusammenbruch rettete. Aus der Perspektive beider Übersetzer ging hervor, dass das ständige Schreiben mit einer Überlebensstrategie und darüber hinaus mit dem Bewältigen der Gegenwart gleichzusetzen sei: „Sicher hat Ritsos sich selbst und seinen Leidensgenossen mit dem schreibenden Bewältigen der Gegenwart zum Überleben geholfen, ganz konkret in den Lagern, aber mehr noch im historischen Gedächtnis seines Volkes“.⁹⁵² Auf diese Weise wurde

wie in der Ausgabe *Steine, Wiederholungen, Gitter*. Griechenlands Geschichte ist in seinem Nachwort präsent, damit die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte vieler Poeme, wie z.B. *Epitaph* und *Der Mann mit der Nelke*, im historischen Zusammenhang verstanden werden konnte. Zweierlei ist jedoch an der Ausgabe aus dem Jahr 1989 (*Unter den Augen der Wächter*) neu. Erstens erlaubten die Photographien, die diese Ausgabe versehen, einen Blick in die Privatsphäre des Dichters; zweitens erhellten die Zitate des Dichters, die Kerker nahtlos in sein Nachwort eingefügt hatte, das poetische Konzept von Ritsos, seine Biografie und die Geschichte Griechenlands. Diese Ausgabe ist, wie bereits angemerkt, die einzige in der BRD der 80er-Jahre, die sich über eine lange Schaffensperiode erstreckte, und zwar von *Epitaph* (1936) bis hin zu Gedichten aus der Sammlung *Korrespondenzen* (1987). Dabei basierte die Gedichte-Auswahl von Kerker zum großen Teil auf dem vertonten Werk von Ritsos. Dies gab u.a. den Anstoß zur negativen Kritik, da diese vertonten Versionen von Theodorakis oder Mikroutsikos, die Kerker als Grundlage dienten, Abweichungen vom Original aufweisen. Vgl. Brigitte Haberer: „Zorn auf den Lippen, Leid in den Augen. Zu einer Auswahl aus dem Werk des griechischen Lyrikers Jannis Ritsos.“ In: *SZ* (29-30.04 -01.05.1989) oder Jürgen Theobaldy: „Das Wort und die Tat. Zu Versen und Zyklen des griechischen Lyrikers Jannis Ritsos.“ In: *BZ*. Nr.180 (04.08.1989). Auf die Unterschiede zwischen den Gedichten und deren vertonter Version hat Veloudis aufmerksam gemacht. Vgl. Veloudis, *Προβλήματα Μελέτης του Έργου του* (*Forschungsprobleme des Ritsos-Werks*), S. 64-73.

950. Die kommunistische Ideologie schwang sehr charakteristisch an folgenden Stellen aus Schöfers Nachwort mit. Ritsos' Lächeln wurde als „das Lächeln der Kommunisten gegen die Härte der Befreiungskämpfe, gegen die Bitterkeit der erfahrenen Niederlage“ beschrieben. Und es war das Werk des kommunistischen Menschen und Dichters Ritsos, das laut Schöfer eine „Korrektur der Behauptung“ von Adorno erbrachte, dass „nach Auschwitz kein Gedicht mehr möglich sei.“ (Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*, S. 136-137).

951. Ritsos, *Steine, Wiederholungen, Gitter*, S. 82. Vgl. auch Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*, S. 138-139: „Wer als Tourist, abseits der vermarkteten Ferienorte, auf das Leben der Griechen geachtet hat, wird es im Gedicht an vielen Stellen wiedererkennen [...]“.

952. Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*, S. 136. Die gleiche Ansicht kam in der Ausgabe *Unter den Augen der Wächter* vor, in der das am Diesseits orientierte Schreiben als Überlebensstrategie in den Jahren der Verbannung von Insel zu Insel charakterisiert wurde. „Vier Jahre von Insel zu Insel, von Straflager zu Straflager – Ritsos überlebt schreibend [...]. Sein Vergehen ist seine Poesie und seine Poesie ist der keinesfalls auf Jenseits gerichtete

Ritsos zu einer Lichtgestalt erhoben, da er trotz seiner Krankheit und der brutalen Lebensbedingungen (Krieg, Bürgerkrieg, Verbannung) liebevolle und kämpferische Gedichte vollbrachte, denen Kerker folgende Funktion zuschrieb: „Kein Gedicht hat je Putschisten, Invasoren oder Diktatoren aufgehalten, aber keine Waffe, kein Verbot, keine Deportation hat sie auch je vor einem Gedicht schützen können.“⁹⁵³

Ähnelten sich die von A. Kerker und E. Schöfer gezeichneten Porträts von Ritsos, unterschieden sich jedoch ihre Übersetzungskonzepte. Schöfer strebte mit Hilfe seiner Verlegerin Niki Eideneier „nach einer philologisch möglichst getreuen Übersetzung“, die im Grunde genommen ausgangssprachlich orientiert ist.⁹⁵⁴ Im Zuge dessen fanden in Schöfers Übersetzung mehrfache Verfremdungen Eingang, die von Übernahme einzelner Wörter des Ausgangstextes bis hin zur Nachbildung der griechischen Satzstruktur auf Deutsch reichten.⁹⁵⁵ Als Folge ist die Lektüre stets mit dem Gefühl begleitet, dass es sich hier um eine Übersetzung handelte.⁹⁵⁶

Im Vergleich zu Schöfer ist die Übertragung von Armin Kerker mit keiner Aura der Fremdartigkeit umgeben. Ganz im Gegenteil machte sich darin die Vorlage kaum bemerkbar. Wörter des Originals sind dem Leser bei der Lektüre der Gedichte nur dann begegnet, wenn sie aus dem Griechischen ins Deutsche bereits eingeführt wurden.⁹⁵⁷ Kerker stützte sich im Prinzip

Traum vom Leben [...]“ (Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 136). An diesen Stellen stößt man auf einen Topos der Ritsos-Rezeption, der auf die Ausgabe *Die Wurzeln der Welt* zurückzuführen ist. Vgl. das Kapitel 3.4.1. 953. Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 140. An dieser Stelle rief Kerker den einstigen Geist von Max Frisch wieder ins Gedächtnis. Siehe Kapitel 3.2.2.

954. Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*, S. 140.

955. Erstens bezog Schöfer Wörter des griechischen Originals in die Übersetzung ein, die einem deutschsprachigen Publikum ohne Grundkenntnisse der griechischen Sprache und Geschichte unzugänglich waren, wie z.B. „Kaikis“ anstatt „Fischerboote“, „Pateroulis“ anstatt „Väterchen Stalin“, „Platia“ anstatt „Platz“, wie auch „Sito“ anstelle von „Heil“, „endaksi“ anstelle von „OK“ oder „alles in Ordnung“ und „Asphalia“ anstelle von „Polizeipräsidium“. Zweitens begab er sich zu einer Aneignung des Griechischen durch Übernahme von Redewendungen des Ausgangstextes, die Wort für Wort ins Deutsche wiedergegeben wurden. Auf diese Weise wurden folgende Ausdrucksweise in die deutsche Sprache eingeführt: „sie haben wohl etwas gerochen“ (Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*, S. 42) – (im Sinne von: „sie haben Wind davon bekommen“), „die Seele zwischen den Zähnen“ (äußerst schnell und beängstigt) – (Ibid. S. 68), „als er unter der Nase der Nazis vorbeiging [...]“ (heimlich vorbeigehen) – (Ibid. S. 129). Drittens übernahm Schöfer an einigen Stellen die griechische Satzstruktur, die im Vergleich zum Deutschen die Wiederholung des Objekts durch Pronomen zwecks Hervorhebung erlaubt. (Ibid. S. 102): „Ah ja wir werden sie bauen, die Welt [...]“ anstatt des auf Deutsch üblichen: „Ah ja wir werden die Welt bauen.“

956. Ausführlich zum Übersetzungskonzept von Schöfer siehe: Ritsos, *Die Nachbarschaften der Welt*, S. 140-141.

957. Vgl. Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 63, 66, 71, 73. Hier kommen in der Übersetzung folgende Wörter vor: „Daktylen“, „Epheben“, „Apotheose“, „Nemesis“. Wenn die übernommenen Wörter nicht zur deutschen Sprache gehören, dann wird ihre Bedeutung durch eine Notiz erklärt, wie es bei den Wörtern: „Elkomenos“ oder „Kombolois“ („Perlenschnur“) der Fall ist. Siehe: Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 88 und Ritsos, *Steine, Wiederholungen, Gitter*, S. 73. Für die Bedeutung von „Elkomenos“ siehe auch die Fußnote 802 in der vorliegenden Arbeit.

auf ein zieltextorientiertes Übersetzungskonzept. Seine Übersetzungen sind sowohl in *Steine, Wiederholungen, Gitter* als auch in *Unter den Augen der Wächter* auf die Bedürfnisse des Lesers zugeschnitten.

Nur ein einziges Mal bringt eine sprachlich bedingte Abweichung vom Original eine nennenswerte, semantische Verschiebung mit sich. Die Übersetzung des Gedichtes „Μεσημέρια“ („Mittage“) aus *Makronisos-Gedichte* beleuchtet adäquat die Rolle, die das Genus (grammatikalisches Geschlecht) auch bei der Ritsos-Übersetzung (jedoch ganz anders als bei Kavafis) spielt. Hier, wie bei vielen anderen Gedichten aus der gleichen Sammlung, wurde das Leben in der Verbannung thematisiert. Dabei trat als distinktives Merkmal des Lebens auf den Verbannunginseln die Omnipräsenz der Sonne hervor, die alle Gefangenen tyrannisierte, und das damit einhergehende, schwere Leid des Durstes, der nicht gestillt werden konnte.

Hätten wir weniger Durst, würden wir nicht daran denken,
wenn es irgendwo einen Baum gäbe am Küstenhang oder auf dem Berggipfel der Insel,
wenn es nur eine Handvoll Schatten gäbe, weniger Kummer, weniger Unrecht. [...]
Wir wissen nicht mehr, wie ein Baum aussieht – vielleicht so
wie eine Wasserfahne? [...]
Übermorgen werden wir tausende Bäume pflanzen.⁹⁵⁸

In den Einleitungsversen des Gedichtes wurden der Sonne, auf Griechisch Maskulinum – „ο ήλιος“ – zumal Attribute zugeschrieben, die sehr präzise dem Muster einer angriffslustigen Männlichkeit nachkommen. „Ο ήλιος“ („der Sonnengott“) verfügt im Gedicht über dicke Augenbrauen, ein viereckiges Kinn und einen voll behaarten Brustkorb. Ferner ist er zornig („θυμωμένος“), macht gar keine Witze („δεν χωρατεύει“) und ist so mächtig, wie der Weltbeherrscher bzw. der Pantokrator („Παντοκράτορας“).⁹⁵⁹

Ο ήλιος εδώ δε χωρατεύει – θυμωμένος ήλιος, παντοκράτορας,
με τα σμιχτά του φρύδια, το τετράγωνο σαγόνι,
με το δασί του κόρφο γδυτόν ως τη θάλασσα.

Die Übersetzung von Kerker liest sich an dieser Stelle wie folgt.⁹⁶⁰

Die Sonne hier ist ganz und gar nicht lustig – eine zornige, alles beherrschende Sonne,
mit ihren dichten Augenbrauen, dem viereckigen Kinn,

958. Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 56.

959. Ritsos, *Τα Επικαιρικά (Zeitgedichte)*, S. 268.

960. Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 56.

mit ihrer vollen Brust, bis weit ins Meer entblößt.

Es lässt sich mit hinreichender Sicherheit sagen, dass die Darstellung des Sonnengottes in der Übersetzung vom ursprünglichen Bild des Ausgangstextes gänzlich gelöst wurde; des Weiteren mündete die Übersetzung in ein Bild, das zwischen Mann (dicke Augenbrauen, viereckiges Kinn) und Frau (volle Brust und zwar bis weit ins Meer entblößt) changierte. Dieses quasi androgyne Wesen wandelte die im Original beschriebenen Eigenschaften des Sonnengottes, Härte und Unerbittlichkeit, ins Lächerliche um. Das Bild des Sonnengottes wurde durch Änderung des grammatikalischen Geschlechts im Kern seiner Natur entstellt.

Indes fühlt man sich an den Essay von Ritsos zur Dichtung von Paul Eluard erinnert. Darin postulierte Ritsos, dass „jede Übersetzung notwendig eine Verfälschung“ sei, weil „das gleiche Wort von einer Sprache in die andere übertragen, wesentliche Unterschiede in der Aussprache, in der Anzahl der Silben, bei den Konsonanten, Vokalen, im Genus offenbart.“⁹⁶¹

3.6.7 Literarische Übersetzung, Gedächtnis und Geschichtspolitik (1975-1990)

In den vorherigen Kapiteln wurde aufgezeigt, dass die Ritsos-Rezeption im Zeitraum zwischen 1975 und 1990 unterschiedliche Wege in beiden deutschen Staaten einschlug. So hätte man vielleicht damit rechnen können, dass die politisch-historisch inspirierten Gedichte - jene, die Ritsos in den 40er-Jahren verfasste - im Laufe der 80er-Jahre eine stärkere Resonanz in der DDR gefunden hätten.

In Wirklichkeit verlief die Rezeption jedoch anders: Abgesehen von dem Poem *Romiosini*, das von 1979 bis 1989 dreimal in der DDR übersetzt wurde und von *Die Nachbarschaften der Welt*, von denen zwei kurze Auszüge im *Poesiealbum 195* (1983) und in der Zeitschrift *Sinn und Form* (1985) erschienen, kam es zu keinen weiteren Übersetzungen von Poemen oder Gedichten, in denen Ritsos die Geschichte Griechenlands unter einer linken Perspektive ästhetisch verdichtete.⁹⁶² Ganz im Gegenteil fanden in der DDR die Liebesdichtung, das Prosa-Werk und die Essays von Ritsos im Laufe der 80er-Jahre immer größeres Echo.⁹⁶³ Es kann

961. Jannis Ritsos: „Gedanken zur Dichtung von Paul Eluard.“ In: *Steine Knochen Wurzeln*, S. 5-25, hier S. 25. Trotz der Unterschiede in Aussprache, Anzahl der Silben und Genus hätte eine Wiedergabe des griechischen Wortes „ἥλιος“ mit „Sonnengott“ das Bild des Originals in den deutschen Text erfolgreich übertragen können.

962. Über die Rezeption des Poems *Romiosini* siehe hier die Kapitel 3.5 und 3.5.1 und 3.5.2. Die entsprechenden Übersetzungen von dem Poem *Die Nachbarschaften der Welt* finden sich in: Ritsos, *Poesiealbum 195*, S. 12-15 und Jannis Ritsos: „Die Nachbarschaften der Welt.“ Übersetzt von Erasmus Schöfer. In: *Sinn und Form*. 1. Heft, (1985), S. 32-38.

963. Die DDR-Rezeption verfolgte die Veröffentlichung des Prosa-Werks von Ritsos sehr nahe. Von 1985 bis 1989 wurde das gesamte Prosawerk bzw. alle neun Bände der *Ikonenwand anonymer Heiliger* (auf Griechisch *Εικονοστάσιο Ανωνύμων Αγίων*) in Übersetzung von Thomas Nikolaou im *Volk und Welt* Verlag herausgegeben.

zumal als Paradoxon der Ritsos-Rezeption bezeichnet werden, dass Ritsos aufgrund des Prosa-Werks und seiner Essays in der DDR zum „Zeugen gegen erhaltene doktrinaire Realismus-Vorstellungen“ erklärt wurde.⁹⁶⁴ Denn Ritsos, der sich im deutschsprachigen Raum zunächst einen Namen als engagierter Dichter gemacht hatte, räumte darin offen ein, dass er nie begriff: „Was Engagement bedeutete, was das ist: ein engagierter Künstler. Engagiert von wem? Von irgendwelchen Leuten, Ideen, Gefühlen? Oder man behauptet: Einer ist nicht engagiert. Auch das verstehe ich nicht: Ein Mensch engagiert sich nicht. Denn das, was der Mensch tut, ist: sich ausdrücken. Und zwar: sich frei ausdrücken.“⁹⁶⁵

Es fragt sich also, wie sich diese Wendung von politisch-engagiertem (70er-Jahre) zu nicht-politischem, ungebundenem Schaffen (80er-Jahre) in der Ritsos-Rezeption in der DDR erklären lässt. Es ist anzunehmen, dass diese überraschende Wendung u.a. im Zusammenhang mit der Gedächtnis- und Geschichtspolitik der DDR stand. Eine intensive Beschäftigung mit den Zeitgedichten des griechischen Dichters, wie z.B. mit: *Das letzte Jahrhundert vor dem Menschen*, *Das Tagebuch des Exils*, *Die Nachbarschaften der Welt*, wie es in der BRD zur gleichen Zeit (80er-Jahre) der Fall war, hätte an die unbewältigte Schuld in der deutschen Geschichte erinnern können; dies wäre aber mit der Geschichtspolitik der SED unvereinbar

Die neun Bücher der *Ikonenwand Anonymer Heiliger* erschienen in Griechenland von 1981 bis 1986. In der DDR wurde zuerst der zweite Band *Was für seltsame Dinge* 1985 gedruckt und im Anschluss daran die ganze *Ikonenwand* in drei Sammelbänden, die jeweils 1986, 1987 und 1989 in einer Auflagehöhe von 5000 Exemplaren zirkulierten. Bezeichnend für die Anerkennung und Verbreitung des Ritsos-Werks in der DDR war schließlich, dass sich der *Volk und Welt* Verlag seit 1984 in einem Briefwechsel mit Ritsos befand, mit dem Ziel seine Hauptwerke in vier oder fünf Sammelbänden zu veröffentlichen. Dass dieser Plan nie in Erfüllung ging, hing damit zusammen, dass das Verlagswesen nach der Wende drastisch verändert wurde sowie, dass der Übersetzer Thomas Nikolaou aus der DDR ausreiste.

964. Jannis Ritsos: *Gedichte*. Ausgewählt aus dem Griechischen, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Klaus-Peter Wedekind. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991 S. 153. Die Essays von Ritsos mit dem Titel *Steine Knochen Wurzeln. Essays und Interviews* wurden 1989 zum 80. Geburtstag des Dichters zusammen mit dem dritten (und letzten) Band aus der *Ikonenwand anonymer Heiliger* veröffentlicht. (Vgl. Ritsos, *Steine Knochen Wurzeln* und desselben: *Ikonenwand anonymer Heiliger III*. Übersetzt von T. Nikolaou. Berlin: Volk und Welt, 1989). Der 80. Geburtstag von Ritsos wurde auch in der BRD, und zwar mit vier Publikationen zelebriert. Hiermit erreichte die BRD-Rezeption den zweitgrößten Höhepunkt (nach 1968); drei – die bereits diskutierten *Monochorde*, *Der Sondeur* und *Halbkreis* gingen auf Asteris Kutulas zurück. Der vierte Gedichtband *Unter den Augen der Wächter* ging auf Armin Kerker zurück und wurde vielfach in der vorliegenden Arbeit erwähnt.

965. Jannis Ritsos: „Über das Ablegen der Masken. Gespräch mit Intellektuellen auf Zypern.“ In: *Steine, Knochen, Wurzeln*, S. 113-125, hier S. 113. Das Poem *To Τερατώδες Αριστούργημα* (*Das ungeheure Meisterwerk*), das 1988 von Kutulas übersetzt in der DDR in einer Auflagehöhe von 325 Exemplaren erschien, zählt auch zu den Werken, die den Antidogmatismus von Ritsos zutage bringen. (Vgl. Jannis Ritsos: *Das ungeheure Meisterwerk. Erinnerungen eines ruhigen Menschen der nichts wusste*. Übertragen von Asteris Kutulas. Leipzig: Philipp Reclam, 1988). In diesem Poem entledigte sich Ritsos aller Masken und bediente sich dabei der ersten Person Singular; in einer Art lyrischer Autobiografie, wobei man den Begriff nicht allzu wörtlich nehmen darf, weil Ritsos nicht der Reihe nach erzählte, rekonstruierte der Dichter sein Leben und Werk. Das Poem ist im Gedichtband *Deformationen* (1996) mit enthalten. Vgl. Jannis Ritsos: *Deformationen. Eine innere Biographie. Gedichte Texte Begegnungen 1930-1990*. Hg. und übers. von Asteris und Ina Kutulas. Köln: Romiosini, 1996, S. 199-243.

gewesen. In der DDR wurde die Darstellung und Aufarbeitung der NS-Vergangenheit schon früh durch eine Geschichtsdeutung abgelöst, die mithilfe des Rückgriffs auf die deutsche Arbeiterbewegung und der Identifikation mit deren Helden als Sieger der Geschichte „innenpolitische Loyalität stiften und Bindungen festigen sollte.“⁹⁶⁶ In diesem Licht wäre eine poetische Thematisierung des Leides, das Griechenland durch die deutschen Soldaten zugefügt worden war, störend gewesen.

Dazu kam die Tatsache, dass die Nachkriegsgeschichte Griechenlands, die Ritsos in seinem Werk intensiv beschwor, in der DDR nicht in die offiziell verbreitete Konzeption von Geschichte als Sieg und Befreiung passte. In Griechenland wurden die Leiden der linken Widerstandskämpfer nicht durch Erfolg in der Geschichte gekrönt; es kam vielmehr durch den Bürgerkrieg nach 1944, der mit dem Sieg der Rechten endete, zur Vertreibung der linken Widerstandskämpfer und zum Verbot der kommunistischen Partei. Hoffnungen und Träume der Linken erwiesen sich so als tragisch verlorene Sache. Aus diesem Grund konnte das in der DDR etablierte Geschichtsmodell, das aus der Erinnerung an den Heroismus der Vergangenheit Vertrauen in die Zukunft schöpfte, nicht auf Griechenlands Widerstandskräfte übertragen werden, denn diese lagen am Boden zerschlagen.⁹⁶⁷

Von diesem Hintergrund ausgehend, lassen sich die Ursachen erklären, warum die Ritsos-Rezeption in den 80er-Jahren in der DDR zu geschichtsbezogenen Werken des Dichters Abstand hielt. In die Kategorie der geschichtsbezogenen Werke wurden nicht zuletzt Gedichtbände wie z.B. *Steine*, *Wiederholungen*, *Gitter* eingepasst, die Ereignisse wie den Prager Frühling (1968) oder im gleichen Jahr die Abspaltung in der griechischen linken Partei kritisch, wenn nicht verzweifelt, aufgriffen. Es versteht sich von selbst, dass offizielle Lesarten in der DDR eine derartige Gedichte-Auswahl nicht begrüßen konnten. Wenn man all dies berücksichtigt, erklärt sich die rege Übersetzungstätigkeit, die in der DDR der 80er-Jahre Ritsos' *Erotika* und sein Prosa-Werk (im Gegensatz zu den geschichtsbezogenen Gedichten) erfuhr.

966. Vgl. hier Assmann und Frevert, *Geschichtsvergessenheit*, S. 204 und Jeffrey Herf: *Zweierlei Erinnerung. Die NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland*. Aus dem Amerikanischen von Klaus-Dieter Schmidt. Berlin: Propyläa, 1998, S. 216. Eine loyalitätsstiftende Funktion, angeknüpft an eine breitere politische Zielsetzung (Front gegen die griechische Junta zu machen) hatte z.B. die Vermittlungsarbeit in der DDR von Ende der 60er- bis Mitte der 70er-Jahre. Der Kampf gegen die Junta wurde allerdings in den Großkampf gegen den kapitalistischen Westen eingereiht, der in Griechenland die Militärdiktatur unterstützte. Nach dem Sturz der Junta (1974) verlor jedoch diese mit einer politischen Zielsetzung verknüpfte Vermittlungsarbeit den Existenzsinn.

967. Über die Geschichtspolitik in der DDR siehe Assmann und Frevert, *Geschichtsvergessenheit*, S. 173-188.

Anders als in der DDR konzentrierte sich die Rezeption von Ritsos in der BRD im Verlauf der 80er- Jahre auf Gedichttexte, die explizit durch die von Ritsos erlebte Zeitgeschichte und vor allem durch die Geschichte der 40er-Jahre motiviert sind.⁹⁶⁸ So wurden, wie bereits geschildert, Poeme wie *Das letzte Jahrhundert vor dem Menschen* (1980) und *Die Nachbarschaften der Welt* (1984) ins Deutsche übersetzt. Mit diesen trat dem deutschen Leser erstmals die Härte der realen Erfahrung der Okkupation Griechenlands unmittelbar entgegen. Auch die getroffene Auswahl von Armin Kerker in der Ausgabe *Unter den Augen der Wächter* (1989) ist historisch grundiert und auf dieselbe Zeit (40er-Jahre) fixiert.⁹⁶⁹

Des Weiteren standen, wie bereits angemerkt, Griechenlands Geschichte im 20. Jahrhundert sowie die deutsch-griechische Geschichte bzw. die deutsche Besatzungszeit in Griechenland eingeschlossen, im Mittelpunkt der Nachworte vieler Ausgaben, die zu dieser Zeit herausgebracht wurden.⁹⁷⁰ Eine derart ausgerichtete Gedichte-Auswahl in Kombination mit historisch fundierten Nachworten leistete einerseits einen wesentlichen Beitrag zum deutschen Gedächtnis, denn Poemen wie z.B. *Das letzte Jahrhundert vor dem Menschen* und *Die Nachbarschaften der Welt* kam die Funktion zu, die Leser zur Aufarbeitung der Vergangenheit und darüber hinaus zur Bewahrung der Erinnerung aufzufordern. Andererseits ging es bei Kerker und Schöfer nicht nur um die Erinnerung an die Vergangenheit mittels Dichtung, sondern auch um Kenntnis und Anerkennung des linken griechischen Widerstands in Deutschland.

Wie erklärt sich aber, dass man sich in der BRD der 80er-Jahre intensiver denn je mit den historisch inspirierten und politisch bzw. sozialistisch anmutenden Werken von Ritsos auseinandersetzte? Diese Tendenz der Ritsos-Rezeption hatte in einem bestimmten Ausmaß ihre Wurzeln in den historisch-politischen Entwicklungen Griechenlands und Deutschlands. Im Zuge der zunächst „proklamatorischen“ und im Anschluss daran „praktischen“ Rehabilitierung

968. In der BRD der 80er-Jahre haben nur wenige Publikationen einem anderen als dem politisch-historischen Aspekt Aufmerksamkeit zugewandt. Es handelte sich in diesem Fall vornehmlich um bibliophile Publikationen wie etwa die Folgenden: Jannis Ritsos: *Mondscheinsonate*. Übertragen von Asteris Kutulas und Steffen Mensching. Mit Illustrationen von Jannis Ritsos. Echternach (Luxemburg): Editions phi, 1988 und Jannis Ritsos: *Delphi*. Übers. von Asteris Kutulas. Echternach (Luxemburg): Editions phi, 1988. Beide Ausgaben erreichten eine Auflagehöhe von 100 signierten Exemplaren. In diesem Kontext siehe auch: Jannis Ritsos: *Chrysothemis*. Übers. von Asteris und Ina Kutulas. Köln: Romiosini, 1988.

969. Auf die Geschichte der 40er-Jahre (Zweiter Weltkrieg, Widerstand, Bürgerkrieg und Verbannung) sind folgende Gedichte in der Ausgabe von Kerker bezogen: *Romiosini*, *Brief an Joliot-Curie*, *Die Nachbarschaften der Welt* (alle in Auszügen), das Gedicht „Mitternacht“ aus der Sammlung *Das Pfeifen der Züge*, ebenso wie Auszüge aus: *Der verrußte Topf*, *Tagebuch der Verbannung* und aus *Makronisos-Gedichte*.

970. Vgl. die Nachworte von Kerker und Schöfers in: Ritsos, *Steine*, *Wiederholungen*, *Gitter*, *Unter den Augen der Wächter* und *Die Nachbarschaften der Welt*.

der linken Widerstandsbewegung,⁹⁷¹ die in Griechenland selbst im Laufe der 80er-Jahre erfolgte, waren auch in der BRD jene Gedichte von Ritsos gefragt, in denen der Dichter unter extremen Bedingungen die politische Identität der Linken verteidigt hatte. Die Fokussierung auf das politische Werk von Ritsos hatte ferner damit zu tun, dass Übersetzer wie Armin Kerker und Erasmus Schöfer Ritsos' linke Grundeinstellungen teilten und die deutschen Leser mit der besonderen Geschichte der Verfolgung und Verbannung der linken Widerstandskämpfer in Griechenland bekannt machen wollten.

Die Konzentration auf Ritsos' politische Gedichttexte, die die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg und den Widerstand unmittelbar wachriefen, konnte ferner mit der in der BRD geschichtspolitisch wirksam werdenden Erinnerungskultur in Verbindung gebracht werden. Denn die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit trat ab den 80er-Jahren in die Phase der sogenannten „Vergangenheitsbewahrung“ ein, die durch massive Intensivierung der publizistischen Produktion zum Thema der „jüngsten deutschen Vergangenheit“ auf den Weg gebracht wurde.⁹⁷² Die von Eideneier, Kerker und Schöfer verlegten Gedichtbände können folglich in die Liste dieser Publikationen eingereiht werden, denn sie entsprachen dem Drang nach „intensiver öffentlicher Diskussion“ der NS-Vergangenheit und erfüllten somit, Freizufolge, das in der BRD weiterhin existierende Bedürfnis nach „gesellschaftlicher Vergewisserung über die Vergangenheit.“⁹⁷³

Schließlich kam der Rezeption des politischen Ritsos eine bestimmte Entwicklung in der Geschichtsforschung zugute, und zwar die Verlagerung des Interesses seit Anfang der 80er-Jahre von der „Dokumentation des Handelns von Einzelpersonen“, in erster Linie von Tätern, auf die Erinnerungsgeschichten von Opfern und auf Alltagsgeschichten von Zeitzeugen bzw. auf „Oral History“.⁹⁷⁴ Im Zuge dessen wurde auch ein beträchtlicher Teil des Ritsos-Werks als persönliches Zeugnis bzw. als Dokument ausgelegt, in dem die Erinnerung an eine natürlich poetisch kodierte Vergangenheit bewahrt wurde.

Seit Anfang der 80er-Jahre verfestigte sich das Ritsos-Bild als Seismograf und Chronist griechischer Zeitgeschichte; zugleich fand die seit Ende der 60er-Jahre zum Leitbild „unbeugsamer kämpferischer Größe“ initiierte Stilisierung eine erfolgreiche Fortsetzung,

971. Ritsos: *Gedichte* (1991), S. 146.

972. Frei, „Deutsche Lernprozesse“, S. 53.

973. Frei, „Deutsche Lernprozesse“, S. 53.

974. Kornelia Kończal: „Geschichtswissenschaft.“ In: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein Interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Christian Gudehus u.a., Stuttgart u.a.: Metzler, 2010, S. 253-254.

hauptsächlich von Seiten der deutschen Linken in der BRD.⁹⁷⁵ Diese Tendenz in der Ritsos-Rezeption brachte aber eine tiefgehende Folge mit sich, wie Klaus-Peter Wedekind feststellte, und zwar leistete sie einer „literarischen Verkleinerung des Verehrten Vorschub,“ indem Ritsos' künstlerische Eigenart die Stellung an das poetisch-persönliche Zeugnis abtrat.⁹⁷⁶

Erst im Zuge des Abtretens der deutschen 68er-Generation in den 90er-Jahren, verlor das Interesse an dem politischen Ritsos an Bedeutung,⁹⁷⁷ wie es im folgenden Kapitel zu zeigen ist, beschritt die Ritsos-Rezeption zu jener Zeit (90er-Jahre) einen neuen Weg, der den Blick vom Ritsos-Werk als poetische Chronik wegführte und diesen auf die dichterische Eigenart lenkte.

3.7 Ritsos jenseits der linken Mythisierung

Es ist tatsächlich kein Wunder, dass im wiedervereinigten Deutschland und jenseits der Polarisierung des Kalten Krieges, ein anderer Ritsos entdeckt wurde. Ebenso wenig ist es überraschend, dass die Ritsos-Übersetzer nach über 30 Jahren Vermittlungsarbeit mit kritischem Blick auf die Rezeption der vergangenen Jahre zurückblickten und zugleich den Weg für neue Facetten des Schaffens von Ritsos ebneten. Es sind Facetten, die den Bedürfnissen einer anderen Epoche, man ist zumal versucht zu sagen „der unsrigen Epoche“, nachkommen.

Die Weichen für die Suche nach bis dato unentdeckten Aspekten der Ritsos-Lyrik wurden, wie bereits angemerkt, Ende der 80er-Jahre (1989) durch zwei Publikationen von Asteris Kutulas

975. Vgl. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 137. Dass Ritsos zur Legende bzw. zur Symbolfigur wurde, zeigte sich auch an den Titeln von vielen Rezensionen, die zu seinem Tode erschienen. Vgl. Karl Ernst: „Der Sänger der einfachen Leute.“ In: *BZ*. Nr. 266 (13.11.1990), ohne Seitenangabe, Baldur Bockhoff: „Die Stimme der Verbannten. Zum Tod des griechischen Lyrikers Jannis Ritsos.“ In: *SZ*. Nr.261 (13.11.1990), ohne Seitenangabe oder „Hai“: „Dichter des Widerstands. Griechische Symbolfigur Jannis Ritsos tot.“ In: *Presse* (13.11.1990) ohne Seitenangabe. In den Artikeln, die von Mitte der 70er- bis Ende der 80er-Jahre vor allem in der BRD erschienen, spiegelte sich des Weiteren die Konzentration auf das historisch-politisch inspirierte Ritsos-Werk. Sein Ansehen als politischer Dichter wurde darin gefestigt, und zugleich machte sich der Versuch bemerkbar, die politische Lyrik am Beispiel von Ritsos zu verteidigen. Ritsos kam mit seinem Werk dem üblichen Vorurteil entgegen, dass sich ein Graben zwischen politischer Lyrik und künstlerischer Autonomie und Qualität auftue. Denn am Beispiel von Ritsos wurde aufgezeigt, wie ein der Dichtung zugeschriebenes „operatives Ziel“ (im Wortlaut von Gerhart Pickerodt) bzw. eine „pragmatische Funktion“ (im Wortlaut von Brigitte Haberer) und „künstlerische Qualität“ zusammengeführt werden konnten. Anders gesagt, paarte Ritsos äußerst gekonnt das „ideologische Engagement“ mit „sprachlicher Sensibilität“ und „künstlerischer Individualität“, Eigenschaften, die auf deutschsprachigem Boden als „unüberbrückbare Gegensätze“ galten, wie Eva Hesse nahelegte. (Hesse, „Der Sinn des Einfachen“, ohne Seitenangabe. Vgl. auch: Gerhart Pickerodt: „Ich schreibe die Welt. Jannis Ritsos' Band *Steine Wiederholungen Gitter*.“ In: *Deutsche Volkszeitung* (09.10.1980), ohne Seitenangabe und Brigitte Haberer: „Zorn auf den Lippen, Leid in den Augen. Zu einer Auswahl aus dem Werk des griechischen Lyrikers Jannis Ritsos.“ In: *SZ* (29-30.04-01.05.1989), ohne Seitenangabe).

976. Vgl. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 137.

977. Die Wendung „die Verabschiedung der 68er“ geht auf Aleida Assmann zurück. Diese Verabschiedung „setzt sich noch immer fort“, in Anlehnung an Assmann. (Aleida Assmann: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Beck, 2007, S. 57).

im Claudia Gehrke Verlag gestellt. In der ersten Publikation *Halbkreis. Erotika* (geschrieben von 30.09.1981 bis 10.1.1982 an verschiedenen Orten Griechenlands), basierte das Ritsos-Porträt auf persönlichen Begegnungen des Übersetzers (Kutulas) mit dem Dichter (Ritsos). Das hier gezeichnete Bild brachte den Humor und die Sinnlichkeit von Ritsos ans Licht, während der Widerstandscharakter des Menschen und Dichters beiseite gelassen wurde.⁹⁷⁸ In der zweiten Ausgabe *Sondeur* zielte Kutulas gleichfalls auf ein Bild, das weit über eine Ritsos-Wahrnehmung als poetischer Barde hinauslief; dabei warf Kutulas helles Licht auf die künstlerische Selbsterneuerung des Dichters. Kutulas stellte fest, dass Ritsos, wenn man von seiner im engen Sinne politischen Dichtung absieht „wie kaum ein anderer griechischer Dichter des 20. Jahrhunderts, geforscht und experimentiert“ hatte.⁹⁷⁹ Dass der Schwerpunkt der bisherigen Rezeption nicht auf Ritsos als Erneuer lag, führte Kutulas auf „die Wirren der Nachkriegsgeschichte Griechenlands (Bürgerkrieg, rechtsradikale Regierungen, Junta mit ihren Auswirkungen auf das kulturelle und geistige Leben)“ zurück; diese „Wirren“ waren leitend für Ritsos’ Stilisierung als Figur des gewaltlosen Widerstandes.⁹⁸⁰

Zum gleichen Schluss gelangte ja nicht nur Asteris Kutulas, sondern auch Klaus-Peter Wedekind, dessen Ausgabe *Gedichte* (1991) die letzte bzw. bis dato neueste Phase der Ritsos-Rezeption initiierte. Mit Wedekinds *Gedichte* erhielt Ritsos zudem einen Platz auf dem Terrain eines großen deutschen Verlages, des Suhrkamp Verlages.⁹⁸¹ Wedekind bemühte sich, genau

978. Teile des Nachwortes von Kutulas in der Ausgabe *Halbkreis. Erotika* wurden bereits in der literarischen DDR-Zeitschrift *Temperamente* (1984) veröffentlicht. Bei der Lektüre des Gedichtbandes *Halbkreis. Erotika* springt die viermalige (falsche) Übertragung des Wortes: „τριαντάφυλλα“ („Rosen“) mit „Nelken“ sofort ins Auge. (Ritsos, *Halbkreis*, S. 1, 12, 25 und 38). Es stellt sich hier die Frage, ob Kutulas dadurch dem Engagement von Ritsos Tribut zollen wollte.

979. Ritsos, *Der Sondeur*, S. 68. Ritsos selbst brachte seinen politischen Gedichten ästhetische Vorbehalte entgegen. Es handelte sich insbesondere um den Band *Συντροφικά Τραγούδια* (*Kameradsschaftliche Lieder*), der zum vierzigsten Jahrestag (1981) der EAM-Bewegung erschien. Die Vorurteile seitens des Dichters gingen hauptsächlich auf zwei Gründe zurück. Diese Verse sind, laut Ritsos, von einer „überquellenden Emotion“ sowie von einer „geringen ästhetischen Sorgfalt“ geprägt. Sie geben sich folglich nicht als „ästhetische Gebilde“, sondern als „einfache gesellschaftliche Aktionen im Rahmen der Befreiungskämpfe“ zu erkennen. Das hohe Maß an Rhetorik, wie der Dichter offen einräumte, ist dafür verantwortlich, dass diese Verse wenig mit Dichtung im wahrsten Sinne zu tun haben und „eher zum Vortragen als zum stillen Lesen“ geeignet sind. Jannis Ritsos: „Eine Notiz zu meinen politischen Gedichten. Nachwort zum Buch *Kameradsschaftliche Lieder*.“ In: *Steine, Knochen, Wurzeln*. S. 126-127, hier S. 126-127.

980. Ritsos, *Der Sondeur*, S. 69.

981. Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass die Dichtung von Kavafis und Seferis viel früher, und zwar jeweils 1953 und 1962, einen Platz beim Suhrkamp Verlag fanden. (Vgl. Kavafis, *Gedichte des Kavafis* und Giorgos Seferis: *Poesie. Griechisch-Deutsch*. Übers. von Christian Enzensberger. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962). Dies spricht nicht zuletzt für eine frühere Kanonisierung von Kavafis und Seferis, im Vergleich zu Ritsos, auf deutschsprachigem Boden. Dass Ritsos ziemlich spät in einen großen (westdeutschen) Verlag Eingang fand, hing sicherlich mit seiner kommunistischen Überzeugung zusammen. Auf Ritsos’ Kommunismus führte Armin Kerker u.a. die Tatsache zurück, dass Ritsos nie der Nobelpreis für Dichtung verliehen wurde. (Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 123).

wie Asteris Kutulas in seiner 1996 erschienen Ausgabe *Deformationen. Eine innere Biografie*, um eine umfassende Darstellung des Ritsos-Werks, die dem Leser den poetischen Werdegang von Ritsos vor Augen führte. Es ist genau dieser Zweck, dem die Gedichte-Auswahl von Wedekind und Kutulas diene.

Wedekinds Textauswahl begann mit Gedichten, die Ende der 40er-Jahre verfasst wurden, und zwar mit 3 Gedichten aus der Sammlung *Notizen auf den Rändern der Zeit* (auf Griechisch *Σημειώσεις στα Περιθώρια του Χρόνου*) und schloss mit Gedichten, die auf Mitte der 80er-Jahre zurückgehen, und zumal mit 12 Gedichten aus *Korrespondenzen* bzw. *Ανταποκρίσεις*. Die Auswahl von Kutulas setzte mit den 30er-Jahren ein - mit dem Gedicht „Das Alleinsein“ aus der zweiten in Griechenland veröffentlichten Ritsos' Sammlung *Pyramiden* (*Πυραμίδες*) - und gelangte mit Gedichten vom Ende der 80er-Jahre aus dem Band *Spät, sehr spät in der Nacht. Gedichte 1987-1989* (auf Griechisch *Αργά πολύ αργά μέσα στη νύχτα*) in den Schwanengesang des Dichters.⁹⁸²

Sowohl Wedekind als auch Kutulas legten des Weiteren einen besonderen Akzent auf die 70er- und 80er-Jahre, wobei Gedichte, die bis daher in keiner deutschen Übersetzung vorlagen gegen bereits ins Deutsche übertragene Gedichte abgewägt wurden.⁹⁸³ Mit diesen beiden Ausgaben erhielt der lange Fokus auf Ritsos als politischen Dichter Konkurrenz; denn beide Übersetzer schrieben sich dem Ziel ein, dem Leser einen „anderen“ bis dato unbekannten Ritsos vorzustellen, und zwar jenseits der linken Mythisierung, wie Harald Hartung sehr treffend in seiner Rezension über die Ausgabe *Gedichte* (1991) bemerkte.⁹⁸⁴

982. Kutulas bereicherte seine Textauswahl durch Einbeziehung zweier selbstreflexiver Essays von Ritsos: „Einleitung zu den Zeugenaussagen“ und „Beim Wiederlesen der Gedichtbände *Die Wand im Spiegel* und *Pförtnerloge*“, in denen Ritsos Bezug auf sein eigenes dichterisches Werk nahm sowie durch Aufnahme eines Kapitels: „Tauschgeschäfte und Überschneidungen“ aus dem vierten Roman *Vielleicht ist es auch so* der Reihe *Ikonenwand anonymer Heiliger*. Einsichten in die Gedankenwelt des Dichters boten auch die etwa 30 Seiten zählenden Tagebuchaufzeichnungen von Kutulas anhand seiner persönlichen Begegnungen mit Ritsos im Laufe von acht Jahren (1982-1990). Diese sind, laut Kutulas, selbstverständlich in der Ausgabe *Deformationen* eingeschlossen, da sie ergänzendes Licht auf die von Humor und Vitalität geprägte Persönlichkeit von Ritsos werfen sowie Zeugnis von der „langjährigen geistigen Beschäftigung“ des Übersetzers mit dem Dichter ablegen. (Ritsos, *Deformationen*, S. 287).

983. In *Gedichte* (1991) liegen z.B. erstmals Gedichte aus den Sammlungen *Θερινό Φρονιστήριο* (*Praktikum im Sommer*), *Μικρό Αφιέρωμα* (*Kleine Zueignung*), *Νύξεις* (*Stiche*), *Γραφή Τυφλού* (*Blindenschrift*), *Μονοβασία* (*Monovasia*), *Ανταποκρίσεις* (*Korrespondenzen*) sowie das Langgedicht *Χρονικό* (*Chronik*) in deutscher Übersetzung vor. (Siehe die Nachweise in: Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 130-131). Von den 320 aufgenommenen Texten in *Deformationen* sind nur etwa 35, nach Angaben des Übersetzers Asteris Kutulas, bis 1996 ins Deutsche übersetzt worden. Asteris Kutulas, der allerdings die Gelegenheit hatte, das Ritsos-Archiv zu ersehen, erschloss seiner Textauswahl 15 Gedichte, aus bis zum Jahr 1996 unveröffentlichten Gedichtzyklen. (Siehe: Ritsos, *Deformationen*, S. 285 und 298).

984. Harald Hartung: „Weil wir alle verführbar sind. Eine Auswahl auf der Suche nach einem anderen Ritsos.“ In: *FAZ*. Nr. 245 (22.10.1991), ohne Seitenangabe. Vgl. hier den Klappentext zur Ausgabe *Gedichte* (1991), der für

3.7.1 Widerstand mit höchster ästhetischer Konsequenz leisten

Den Rahmen der sich auf über 20 Seiten entfaltenden Annäherung an Ritsos – seitens Wedekinds – gaben zweierlei Aspekte ab. Zum einen der kritische Blick auf den bisherigen Rezeptionsverlauf und zum anderen der Versuch, das Prinzip der künstlerischen Selbsterneuerung als unabdingbare Voraussetzung für das Verständnis des Ritsos-Werks ans Tageslicht zu bringen; zudem wurde der Begriff der Schönheit bei Ritsos griffig definiert.

Der Ritsos-Rezeption haftete ein Widerspruch an, wie K.P. Wedekind postulierte. Es zeigte sich zwar auf deutschsprachigem Boden ein verlegerisches Engagement sowie ein kontinuierliches Interesse an Ritsos; der Dichter hat aber bisher (1991) im Vergleich zu anderen neugriechischen Dichtern, wie z.B. Nobelpreisträger Seferis und Elytis, „nicht die selbstverständliche weltliterarische Geltung im Bewußtsein des bundesdeutschen Lesers“ erreicht.⁹⁸⁵ Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage nach den Gründen „für die relative Zurückhaltung des literarästhetischen Urteils“ im Falle von Ritsos.⁹⁸⁶ Wedekind zählte in seinem Nachwort drei Faktoren auf, die sehr konkret in die Ritsos-Rezeption hineinwirkten und darüber hinaus dazu führten, dass „thematisch bedingte Empfindlichkeiten“ zu einem ästhetischen Vorurteil erklärt wurden.⁹⁸⁷

Der erste Faktor hing, in Anlehnung an Wedekind, mit „allgemeinen Bedingungen der Ära des Kalten Krieges“ zusammen; diese Bedingungen verboten es, auf westdeutschem Boden tiefe Sympathie für das Werk eines kommunistischen Dichters zu hegen, in dessen Werk sich zumal die Kriegs- und Nachkriegsgeschichte bzw. die deutsch-griechische Geschichte niedergeschlagen hatte. Vor diesem Hintergrund wurde nicht zuletzt verständlich, warum die Poeme von Ritsos, die explizit die „Blutspur der deutschen Besetzung“ Griechenlands zum Thema hatten, relativ spät auf deutschsprachigem Boden im Vergleich zu anderen Ländern auftauchten. Wie bereits geschildert, konzentrierte sich die Vermittlungsarbeit in der BRD (bis Anfang der 80er-Jahre) ebenso wie in der DDR viel weniger auf die Aufarbeitung der deutsch-

eine Wahrnehmung von Ritsos außerhalb der linken Mythisierung warb: „Jannis Ritsos (1909-1990) ist im deutschen Sprachraum vor allem als Dichter des linken politischen Widerstands und der Straflager bekannt geworden. Ziel dieser neuen Auswahl – der Ritsos noch selbst zugestimmt hat – ist es, sein facettenreiches Werk aus dieser Engführung zu befreien.“ Kutulas erhoffte sich gleichfalls von seiner Textauswahl „wichtige Momente eines gewaltigen Lebenswerks zu dokumentieren, das viele Experimente und Brüche aufzuweisen hat.“ Diese Auswahl zielte darauf ab, wie Kutulas in seinem editorischen Nachwort darlegte, die „innere Zerrissenheit und außerordentliche geistige Flexibilität“ des Dichters zutage zu bringen, die „hinter einem in der Öffentlichkeit konsequent vertretenen marxistischen Standpunkt“ zu Ritsos' Lebzeiten versteckt geblieben waren. (Ritsos, *Deformationen*, S. 285 und 283).

985. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 133.

986. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 133.

987. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 134.

griechischen Vergangenheit; dafür aber viel mehr auf die Bekämpfung des griechischen Inlandsfaschismus.

Der zweite Faktor ging, laut Wedekind, mit den spezifischen Erwartungen des deutschsprachigen Lesepublikums an die griechische Literatur einher; das Ritsos-Werk kam nach Wedekind den „sehr deutschen Ausprägungen des Interesses an Griechenland“ aus zwei Gründen nicht nach. Zum einen, weil die klassische Bildung den Weg für ein (vollkommenes) Verständnis des Ritsos-Werks nicht ebnete, wie es der Fall mit Seferis war. Zum anderen, weil sich „keine Zuflucht beim vermeintlich zeitlosen Elementaren der mediterranen Natur“ im Werk von Ritsos fand.⁹⁸⁸ Ganz im Gegenteil kamen dem Leser die Unorte der Verbannung anstatt mediterraner Idylle entgegen. Daraus folgte Wedekind, dass die Ritsos-Lektüre den Leser befremdete, selbst einen in die griechische Geschichte versierten oder einen mit dem linken Dichter gleich gesinnten. Wedekind subsumierte sein Argument wie folgt: „Ritsos’ Werk bietet [...] einem jüngeren, linken Philhellenismus so wenig Unterschlupf in Ersatz-Identität wie dem kulturkonservativen, apolitischen, der von jenem verspottet wird.“⁹⁸⁹

Diese Feststellung führte zugleich zum dritten Faktor; Ritsos’ Verständnis über Ästhetik und Politik brach aus den Schemata „der linken Literaturtradition in Deutschland [...]“;⁹⁹⁰ im Wortlaut von Wedekind nahm der Konflikt zwischen „autonomer ästhetischer Praxis bzw. Genußfähigkeit und festgeschriebener politischer Zielsetzung“ die linke Literaturtradition Deutschlands gefangen.⁹⁹¹ Dem Ritsos-Werk war hingegen dieser Konflikt wesensfremd. Man tritt dem Dichter sicher nicht zu nahe, wenn man, wie es Wedekind tat, die Behauptung aufstellte, dass Ritsos höchst gewandt den „politischen Anspruch“ mit einem „ästhetischen Bedürfnis“ paarte.⁹⁹²

Hiermit kündigte sich aber die Eigenart der literarischen Produktion von Ritsos an, der, mit Wedekinds Worten, Widerstand „mit höchster ästhetischer Konsequenz“ leistete.⁹⁹³ Anders formuliert, Ritsos’ Fixierung auf Schönheit rettete ihn vor der Verzweiflung, und zwar „keine Aura hervorragender Schönheit“, sondern eine „in ihrer Geltung [...] begrenzte Schönheit alltäglicher Einzeldinge, mancher Menschen und ganz gewöhnlicher Naturerscheinungen.“⁹⁹⁴

988. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 135.

989. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 136.

990. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 134.

991. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 134 und Klappentext in der gleichen Ausgabe.

992. Ritsos, *Gedichte* (1991), Klappentext.

993. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 138-139.

994. Vgl. Albert von Schirnding: „Die Zeit nach Troja. *Umkehrbilder des Schweigens*. Das lyrische Testament des griechischen Dichters Jannis Ritsos.“ In: *SZ*. Nr. 233 (10.10.2001), ohne Seitenangabe und Ritsos, *Gedichte*

Die Thematisierung der Schönheit im Gedicht oder deren Abbildung in Gestalt von Liebesmotiven, die der Dichter in den Verbannungslagern auf Steine malte, ist sehr deutlich als Form des Widerstandes zu erkennen. Ritsos hatte in einem Interview mit Asteris Kutulas die Tatsache heraufbeschworen, dass Schönheit in der Tat aus Widerstand erwächst:

Wenn du dich aber nicht ergibst, wenn du dich gegen die Verzweiflung wehrst, ihr die Schönheit und Kraft entgegenstellst, den menschlichen Körper, der unbeugsam und unantastbar bleibt, bereit, sich dem Leben und der Liebe hinzugeben: Das ist Kampf, ein wesentlicher Kampf.⁹⁹⁵

Erst vor diesem Hintergrund wird die Einbindung des Kampfes für Menschlichkeit und Freiheit in den Kampf für die Schönheit verständlich, da diese für Ritsos als Etwas in Erscheinung tritt, das „dich zwingt [...] sie zu bewahren und mit ihr zusammen auch dich zu erhalten.“⁹⁹⁶ Die Schönheit bildet folglich einen Rückhalt in Zeiten, in denen die Gewalt herrscht, wie z.B. in der Zeit zwischen 1940 und 1949 (Zweiter Weltkrieg und Bürgerkrieg). Wedekind verwies in diesem Sinne auf eine Stelle aus dem Poem *Die Nachbarschaften der Welt*, in dem die Wahrnehmung der Schönheit in Form einer kleinen Blume zu einem „Mittel zur Selbsterhaltung“ der Gefangenen wird.⁹⁹⁷

Wir Zerschlagene beschrieben im Laufen doch
einen Halbkreis um die erste kleine Blume, die auf dem Felsboden wuchs,
damit wir die kleine Blume nur nicht zertraten.
Wißt ihr, was das heißt? - Wir schlugen einen Halbkreis
hastend auf geschwollenen Füßen,
einen Halbkreis um eine kleine Blume, und schleppten dabei
die schwersten Steine der Welt [...] ⁹⁹⁸

Auf die Wahrnehmung der Schönheit als Mittel zur Selbsterhaltung trifft der Leser, in Anlehnung an Wedekind, nicht nur in Gedichten, „in denen von gefährdetem Überleben gesprochen wird.“⁹⁹⁹ Der Dichtung kommt weitgehend eine „Arbeit“ gleich, die den „Bedeutung gebenden Blick“ erzeugt oder erzeugen soll.¹⁰⁰⁰ Es ist dieser Blick bzw. die Perzeption des Schönen, die der „sterilen Banalität des Gewöhnlichen“ entgegenwirken kann.¹⁰⁰¹ Wie Wedekind ausführte, wurde dem Schönen die Funktion beigemessen,

(1991), S. 143.

995. Ritsos, „Biografie, Malerei und die Hoffnung in die Geschichte“, S. 133.

996. Jannis Ritsos: *Ikonenwand anonymer Heiliger. I.* Übersetzt von Thomas Nikolaou. Berlin: Volk und Welt, 1986, S. 216.

997. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 143.

998. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 13.

999. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 144.

1000. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 144.

1001. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 144.

„Gewaltverhältnisse“ abzuschaffen.¹⁰⁰² Unter den Begriff „Gewaltverhältnisse“ subsumieren aber nicht nur Gräueltaten des vorigen oder jetzigen Jahrhunderts, sondern auch „all die täglichen Tode“, die auch „nach Abschaffung sozialer Gewaltverhältnisse“ weiter existieren werden.¹⁰⁰³ Ritsos’ Verständnis zufolge ging der Begriff des Widerstands und der damit einhergehenden Schönheit weit über einen Widerstand gegen Gewalt, die von außen hinausgeht, hin zu einem Widerstand gegen den Geschichts- und Gedächtnisstillstand. Wenn nun, wie Wedekind weiter ausführte:

das ernstgenommene Schöne [...] den [...] Auftrag zur Abschaffung [...] Gewaltverhältnisse enthält, kann die ästhetische Produktion als Analogon der politischen Praxis verstanden werden, das mit dieser interessengleich ist. Dichtung zielt demnach [...] auf die Befreiung des Menschen. Indem Ritsos die Bewahrung und Vervielfachung der Schönheit zugleich als Selbsterhaltung versteht, gibt er auch die Bedingung der Möglichkeit seiner eigenen unzerstörbaren Produktivität zu erkennen.¹⁰⁰⁴

In Wedekinds Nachwort wurde die Schönheit zum Mittel zur Selbsterhaltung ebenso wie zur Produktivität und Selbsterneuerung von Ritsos erklärt.¹⁰⁰⁵ Es ist genau diese der Schönheit zugeschriebene ästhetisch-poetische Funktion, die die deutsche Linke verfehlte; Wedekind wandte sich an dieser Stelle gegen die Ritsos-Rezeption seitens der Linken, die diese von Ende der 60er- bis Ende der 80er-Jahre zum großen Teil auf westdeutschem Boden steuerten. Die deutsche Linke in der BRD sah in der „Auseinandersetzung mit der eigenen Vätergeneration“, so Klaus-Peter Wedekind, in Ritsos einen „literarischen Wunsch-Vater“ und erkannte in ihm einen „Spiegel“, in dem die Linke „sich selbst heroisch vergrößert fand.“¹⁰⁰⁶ Ritsos wurde letztendlich vom Dichter in eine mythische Figur umgedeutet.

Und für diese Wahrnehmung von Ritsos als Symbol des unbeugsamen Menschen genügte der Hinweis auf sein Leiden unter dem griechisch-repressiven Joch bzw. auf die zweimalige

1002. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 142.

1003. Erstes Zitat ist dem Prosa-Werk von Ritsos entnommen, während das zweite auf Wedekind zurückgeht. Vgl. Jannis Ritsos: *Ikonenwand anonymer Heiliger II*. Übersetzt von Thomas Nikolaou. Berlin: Volk und Welt, 1987, S. 167 und Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 142.

1004. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 142.

1005. Vgl. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 142.

1006. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 137-138. Wedekind zufolge stellten sich die ersten Buchveröffentlichungen von Ritsos in der BRD, Ende der 60er-Jahre, eher als Folge dieser „empörten politischen Auseinandersetzung mit der eigenen Vätergeneration“ denn als Proteststimme gegen die Diktatur in Griechenland dar. (Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 138). Vgl. hier die entgegengesetzte Ansicht, dass die ersten Buchveröffentlichungen ein, mittels literarischer Übersetzung, ausgedrückter, politischer Protest gegen die Junta waren. (Vgl. Mosler, „Ein Baum am Felsen, ein Fenster, geöffnet in der Sonnenglut“, ohne Seitenangabe). Meines Erachtens spielten beide Faktoren eine gleichwertige Rolle bei der Ritsos-Rezeption; diese stellte sich nämlich in den Dienst einer doppelten (politischen) Zielsetzung, und zwar als Stimme gegen die Junta in Griechenland sowie gegen die eigene Vätergeneration in Deutschland.

Verbannung in den Jahren 1948-1952 und 1967-1968. Ritsos' Wahrnehmung als Heros wirkte erwartungsgemäß in die Gedichte-Auswahl und Übersetzung hinein. Sein Leben ebenso wie zahlreiche Gedichte wurden als Resultat „einer ganz ungewöhnlichen Kraft des Herzens und des Bewußtseins“ ausgelegt;¹⁰⁰⁷ auf diese Weise gerieten die Gedichte, die nicht ins Bild des Dichters des linken Widerstandes passten, in Bedrängnis. Insbesondere blieben Gedichte bzw. Poeme, die „von lähmenden Gefährdungen und Verlusten, von drohender Deformationen und Selbstdeformationen“ sprachen, bis Ende der 80er-Jahre fast komplett unbeachtet.¹⁰⁰⁸ Die gravierendste Folge, die auf die Schultern der Linken lastete, ist dieser eindimensionale bzw. eingeschränkte Blick auf das Ritsos-Werk; es ist dieser Blick, der Ritsos in eine Sphäre der Verehrung absonderte, aber ihn zugleich „wider Willen“ literarisch verkleinerte.¹⁰⁰⁹

3.7.2 Das von K.P. Wedekind skizzierte Ritsos-Bild

Die Ausgaben *Gedichte* (1991) und *Deformationen* (1996) ermöglichten neue Einblicke in das Ritsos-Werk und zielten nicht zuletzt mit einem repräsentativen Überblick über das facettenreiche Oeuvre des Dichters auf eine Darstellung und Verteidigung seiner künstlerischen Qualität und Autonomie. Es sind zudem die letzten Ausgaben (bis dato), die als Querschnitt durch die Ritsos-Dichtung gelten.

Im Gegensatz dazu stellen sich alle Ritsos-Ausgaben, die nach 1996 in Umlauf gebracht wurden, als Übersetzungen aus abgeschlossenen Sammlungen dar; indes verriet die getroffene Textauswahl viel über die Präferenzen jedes Übersetzers und das von ihm gelieferte Ritsos-Bild. Allerdings ging die Vermittlungsarbeit größtenteils auf K.P. Wedekind: *Die Umkehrbilder des Schweigens* (2001) und *Monovassia* (2009) und Asteris Kutulas: *Die Rückkehr der Iphigenie* und *Die Mondscheinsonate* (beide aus dem Jahr 2001) zurück.¹⁰¹⁰

1007. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 138-139.

1008. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 139. Das anhaltende Interesse an den politisch-historisch inspirierten Ritsos-Gedichten hing, wie bereits geschildert, mit dem historisch-politischen Kontext zusammen; in Griechenland mit der Junta und in Deutschland mit der Front gegen die Junta ebenso wie mit der Einwirkung der Gedächtnispolitik der BRD und der DDR auf die Gedichte-Auswahl und Rezeption. (Vgl. dazu die Ansichten von Kutulas in: Ritsos, *Deformationen*, S. 286).

1009. Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 137.

1010. An dieser Stelle darf nicht vergessen werden, dass sich Übersetzer, die sich in den 60er-, 70er- und 80er-Jahre für Ritsos engagierten, wie z.B. Bernd Jentzsch (*Die Wurzeln der Welt* 1970), Günter Dietz (*Zeugenaussagen I.* 1968) und Niki Eideneier (*Gedichte* 1980 und *Tagebuch des Exils* 1979), nun mit neuen Publikationen bemerkbar machten. Schließlich tauchten neue Übersetzer auf, wie z.B. Theo Votsos, der 2001 eine Übersetzung der *3 x 111 Dreizeiler* abfertigte. (Jannis Ritsos: *3 x 111 Dreizeiler. Griechisch-Deutsch.* Übers. von Theo Votsos. Köln: Romiosini, 2001). 2001 erreichte die Rezeption von Ritsos zumal einen dritten Höhepunkt (nach 1968 und 1989). Im Rahmen der Frankfurter Buchmesse, wo Griechenland im selben Jahr Gastland war, erblickten vier Ausgaben das Licht der deutschsprachigen Öffentlichkeit, um den Bedürfnissen des literarischen Büchermarktes nachzukommen. (Vgl. Jannis Ritsos: 1. *Die Umkehrbilder des Schweigens. Gedichte Griechisch*

Das Interesse von Kutulas gilt vor allem den längeren Poemen der *Vierten Dimension* wie z.B. *Die Mondscheinsonate*, *Die Rückkehr der Iphigenie*, *Chrysothemis* und *Agamemnon*, da sich „die eigentliche poetische Substanz“ von Ritsos, so laut Kutulas, darin widerspiegelt.¹⁰¹¹ Klaus-Peter Wedekind brachte hingegen die Übersetzung der Gedichtbände *Monovassia* und *Die Umkehrbilder des Schweigens* im Suhrkamp Verlag heraus;¹⁰¹² es sind Gedichte, die Wedekind durchaus erlaubten, den Begriff der Schönheit bei Ritsos weiter zu elaborieren und den Dichter letztendlich vom Bann einer kommunistischen Ästhetik zu befreien.¹⁰¹³

An den Gedichten aus *Die Umkehrbilder des Schweigens* sah Wedekind die Abbildung eines innerlichen Entwicklungsprozesses, der von Gefühlen der Resignation, Vergeblichkeit und Lethargie – womöglich ist das Wort Depression eher angemessen – bis hin zu Lebensbejahung wie auch zu Rechtfertigung des poetischen Prinzips von Ritsos und darüber hinaus seiner eigenen Unsterblichkeit reichte.

und Deutsch. Übers. von Klaus-Peter Wedekind. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001 2. 3 x 111 Dreizeiler, 3. *Die Rückkehr der Iphigenie. Monologe. Mit zwölf farbigen Steinzeichnungen des Autors.* Übers. von Asteris und Ina Kutulas. Frankfurt am Main: Insel, 2001 und 4. *Die Mondscheinsonate.* Übertragen von Asteris Kutulas und Steffen Mensching. Frankfurt am Main: Axel dielmann verlag, 2001). Den nächsten und bis dato letzten Höhepunkt markierte das Jahr 2009 mit 3 Ausgaben, als das 100. Geburtsjubiläum des Dichters gefeiert wurde. (Ritsos: 1. *Monovassia*, 2. *Martyries-Zeugenaussagen* und 3. *12 Gedichte zu Kavafis*).

1011. Ritsos, *Deformationen*, S. 286. Kutulas engagierte sich stark für die Übertragung von Poemen aus dem Band *Die Vierte Dimension* ins Deutsche und brachte 1986 die Übersetzung des Poems *Die Rückkehr der Iphigenie* und 1988 die Übersetzung von *Chrysothemis* (zusammen mit Ina Kutulas) im Romiosini Verlag heraus. 1993 erschien im Echternach Verlag die Übersetzung von *Agamemnon* mit Original-Illustrationen von Jannis Ritsos. Es handelte sich hierbei um eine bibliophile Ausgabe von 30 Exemplaren. Alle drei Poeme legte Kutulas in der 2001 bei einem größeren Verlag (Insel Verlag,) erschienenen Ausgabe *Die Rückkehr der Iphigenie* zusammen. (Ritsos, *Die Rückkehr der Iphigenie*). Kutulas gab schließlich zusammen mit Steffen Mensching das Poem *Die Mondscheinsonate* ins Deutsche wieder, zunächst 1988 bei Echternach und 13 Jahre später (2001) beim Axel Dielmann Verlag.

1012. Eine kleine Auswahl aus drei Gedichtsammlungen: „Negativbilder des Schweigens“ oder von Wedekind freier übersetzt mit „Die Umkehrbilder des Schweigens“, „Der Nackte Baum“ und „Sekunden“ aus dem posthum veröffentlichten Band *Spät, sehr spät in der Nacht* traf Kutulas bereits 1992 – ein Jahr nach dessen Erstveröffentlichung in Griechenland, für die literarische Zeitschrift *Sinn und Form*. Vgl. Jannis Ritsos: „Negativbilder des Schweigens. Letzte Gedichte“ und „Asteris Kutulas. Begegnungen mit Ritsos.“ In: *Sinn und Form*. 44. Jahr, 5. Heft, (1992), S. 708-719.

1013. Sowohl die 68 Gedichte aus *Die Umkehrbilder des Schweigens*, verfasst von 29.06.1987 bis 30.08.1987 in Karlovassi auf der Insel Samos, als auch die 36 Gedichte aus *Monovassia*, einem Zyklus, der am 28.09.1974 in Monovassia begann und am 19.10.1976 in Athen beendet wurde, erwecken den Anschein eines lyrischen Tagebuchs, wobei das Wort „Tagebuch“ nicht sehr wörtlich genommen werden sollte. Denn der Dichter stütze sich in *Monovassia* auf die intensive Lektüre von Sekundärliteratur und gab sich aus diesem Grund, laut Wedekind, als *Poeta doctus*. (Vgl. Ritsos, *Monovassia*, S. 103. Vgl. auch Harald Hartung: „Blitzartiges aus Lakonien.“ In: *FAZ* (07.12.2009), S. 28). Beim Verfassen des Gedichtbandes *Die Umkehrbilder des Schweigens* kam es wiederum darauf an, sich „seiner selbst und seiner poetologischen Grundlage zu vergewissern als auch ein Resümee des Politischen wie Lyrischen zu errichten“, wie Jan Wagner treffend in seinem Artikel „Das Vergängliche leuchtet“ anmerkte. (Jan Wagner: „Das Vergängliche leuchtet. Die Bilder des Schweigens von Jannis Ritsos.“ In: *Der Tagesspiegel* (09.12.2001), S. 30). Wedekind stellte in seinem Nachwort zu derselben Ausgabe (*Die Umkehrbilder des Schweigens*) von vornherein klar, dass die „künstlerische Eigenart“ von Ritsos bei der Lektüre nicht aus dem Blick geraten muss, da Ritsos sich hier bemühte, im Angesicht des Todes sein poetisches Prinzip (die Schönheit) nochmals zu behaupten. (Ritsos, *Die Umkehrbilder des Schweigens*, S. 144).

Erstere Gefühle gingen vom Verlust des Verhältnisses zu den Dingen und von der damit einhergehenden Unmöglichkeit aus, die Schönheit wahrzunehmen. Diese wurde von Wedekind richtig definiert als „eine intensive sinnliche Beziehung zu unbedeutenden Dingen, die als Appell zum Leben wirkt.“¹⁰¹⁴ Dieses Gefühl der Verzweiflung und Resignation verbreitete sich beispielsweise über folgende Verse: „Alles habe ich wieder verlernt, sagt er, ich weiß nichts. Ich begreife weder das Wasser noch den Baum“ oder: „Einst brachten ein Vogel, ein Blatt oder ein Stern / uns jeden Augenblick die frohe Verheißung, / sie redeten uns die Finsternis aus“ und: „Könnten doch, sagt er, die fernen Zeiten wiederkommen, / als Schönes im Überfluß da war / und überzeugte [...]“ wie auch: „Ach, die Schönheit, / die all dem einen Sinn gab – warum ist sie jetzt verborgen?“¹⁰¹⁵

Die im Laufe der Lektüre wiedergewonnene Lebensbejahung: „Wenn er fortgehen wird / (denn alle gehen wir eines Tages fort), wird bestimmt / ein ganz sanftes Lächeln hier auf der Welt bleiben, / das unablässig Ja sagen wird und wiederum Ja / zu allen uralten enttäuschten Hoffnungen“ wie auch die Behauptung bzw. Bestätigung der Dichtungswert: „Nackt also, schön, ein Empörer / bekleidet nur mit seinen durchlöcherten Schuhen (von den vielen Bergbesteigungen) / ging er hindurch unter den Hochrufen und Verwünschungen / und verschwand ruhig in der Untersterblichkeit“ oder auch hier: „Er geht / auf das tiefe Nirgendwo zu, in die gänzliche Nacht, und hinterläßt der Welt die Bilder lichter Landschaften, seine, / mit Silberpappeln, Vögeln und winzigen Engeln“ entsprangen nicht zufällig dem wiederhergestellten Verhältnis zur Schönheit der unscheinbaren, unbedeutenden Dinge.¹⁰¹⁶

Ritsos hielt in diesen Gedichten am Auftrag zur Bestätigung seines laut Wedekind „ethisch-poetischen Prinzips“ fest und es ist dem Dichter wohl gelungen, seine theoretischen Ansätze:

Wie das Leben des Menschen ständig vom Tod begleitet wird, von der Zeit und der Vergänglichkeit, wächst in ihm der Widerstand gegen die Vergänglichkeit, die Zeit, den Tod. Dieser Widerstand produziert die unsterblichen Werke.¹⁰¹⁷

1014. Ritsos, *Die Umkehrbilder des Schweigens*, S. 151.

1015. Verse jeweils aus den Gedichten: „Am Abend“, „Zeitmessung“ und „Vermeidung einer Antwort“ aus: Ritsos, *Die Umkehrbilder des Schweigens*, S. 77, 81 und 133.

1016. Verse aus den Gedichten: „Der Dichter“, „Der Empörer“ und „Was übrig bleibt“ aus: Ritsos, *Die Umkehrbilder des Schweigens*, S. 87, 115 und 117. Einleuchtende Einsichten über die Bedeutung der Dinge gewinnt man auch aus dem Prosa-Werk von Ritsos. Im folgenden Zitat aus dem Roman *Vielleicht ist es auch so*: „Unbedeutende Dinge, die dir gehören, uns. Ja, sie sind unbedeutend, aber sie bestätigen dir zart, daß du existiert hast, daß du existierst, existieren wirst“, wurde den Dingen eine lebenswichtige Rolle zugewiesen, da sie unsere Existenz bestätigen. Ritsos, *Ikonenwand anonymen Heiliger II*, S. 119 und vgl. Ritsos, *Die Umkehrbilder des Schweigens*, S. 150.

1017. Vgl. Wedekind, *Die Umkehrbilder des Schweigens*, S. 159. Das Ritsos-Zitat stammt aus folgender Ausgabe: Ritsos, „Biografie, Malerei und die Hoffnung in die Geschichte“, S. 135.

auch an seinem Lebensabend in dichterische Praxis umzusetzen.¹⁰¹⁸ Dies ermöglichte Ritsos im letzten Gedicht des Zyklus, das den Titel „Als Epilog“ trägt, sein poetisches Vermächtnis zu Wort kommen zu lassen: „Die Schönheit – niemals verriet ich sie“ und darüber hinaus die Aufmerksamkeit des Lesers, zum wiederholten und zugleich zum letzten Male, auf die kleinen Dinge bzw. in diesem Gedicht auf den tiefroten viereckigen Flickern am linken Ärmel eines den Hügel hinaufsteigenden Menschen im Sonnenuntergang zu richten.¹⁰¹⁹

Des Weiteren sah Wedekind in den Gedichten sowohl aus *Die Umkehrbilder des Schweigens* als auch aus *Monovassia* eine abgezeichnete Distanzierung von gewissen Facetten des kommunistisch-marxistischen Gedankengutes.¹⁰²⁰ Den Beweisgrund für diese erstmals im deutschsprachigen Raum so ausdrücklich formulierte Behauptung stellte zum einen die Rolle des Todes im Ritsos-Werk und zum anderen die von sozial-politischen Verhältnissen unabhängige Rolle der Dichtkunst. Laut Ritsos bestehe die Funktion der Dichtkunst darin, einen immerwährenden Kampf „gegen den Tod“ zu führen.¹⁰²¹

An dieser Stelle stellt sich aber dringend die Frage nach der Gestalt, die der Tod bei Ritsos annahm. Unter dem Begriff „Tod“ verstand Ritsos nicht nur den „natürlichen Tod“, sondern auch den „gesellschaftlichen Tod.“¹⁰²² In einem Gespräch mit Intellektuellen auf Zypern sowie auch in seinem Prosa-Werk, worauf Wedekind in dem Nachwort in *Die Umkehrbilder des Schweigens* vielfach verwies, ging Ritsos sehr ausführlich dem Begriff des Todes nach:

Wenn ich Tod sage, meine ich nicht nur den natürlichen Tod, sondern auch die verschiedenen Möglichkeiten des gesellschaftlichen Todes, z.B. Not, Ungerechtigkeit, Mangel, Ausbeutung. Das Sterben beginnt bereits dann, wenn bestimmte elementare Bedürfnisse des Menschen nicht mehr befriedigt werden können, d.h. die Bedürfnisse, die seinem Leben, seiner Erhaltung, seinem Glück und seiner Ausgeglichenheit dienen.¹⁰²³

1018. Vgl. Ritsos, *Die Umkehrbilder des Schweigens*, S. 159.

1019. Ritsos, *Die Umkehrbilder des Schweigens*, S. 158-159. Darüber, wie es Wedekind bemerkte, lässt sich nur (noch) spekulieren, ob der „tiefrote viereckige Flicker“ in Verbindung mit der kommunistischen Fahne bzw. mit der Ideologie des Dichters gesetzt werden kann und ob die den Hügel hinaufsteigende Person mit dem Dichter selbst gleichzusetzen ist. Sicher ist hingegen, dass Ritsos auch in diesem Gedicht ordinäre Vorgänge und gemeine Dinge, die sich, in der Regel der Aufmerksamkeit des Menschen entziehen, zu seinem poetischen Prinzip verdichtete. (Vgl. dazu Ritsos, *Die Umkehrbilder des Schweigens*, S. 159). An dieser Stelle bezieht sich Wedekind auf den Kommentar von Prokopaki in der griechischen Ausgabe von: *Spät, sehr spät in der Nacht*. Vgl. Jannis Ritsos: *Αργά, πολύ αργά μέσα στη Νύχτα*. (*Spät, sehr spät in der Nacht*). Auflage 9. Athen: Kedros, 1991, S. 245-246.

1020. Die Dichtung und der Kommunismus machen, in Anlehnung an Wedekind, die Hauptthemen dieses Gedichtbandes aus. (Ritsos, *Die Umkehrbilder des Schweigens*, S. 154). Wedekind meinte mit „Distanzierung“ nicht etwa, dass Ritsos das Vertrauen in den Kommunismus verloren habe, sondern dass er den Kommunismus auf seinen humanistischen Kern zurückkehren möchte. (Ritsos, *Die Umkehrbilder des Schweigens*, S. 154-155).

1021. Vgl. Ritsos, *Ikonenwand anonymer Heiliger II*, S. 167.

1022. Ritsos, „Über das Ablegen der Masken. Gespräch mit Intellektuellen auf Zypern“, S. 114.

1023. Ritsos, „Über das Ablegen der Masken. Gespräch mit Intellektuellen auf Zypern“, S. 114.

Ritsos' Verständnis zufolge ist der gesellschaftliche Tod auch am brüchig gewordenen Bild des heutigen Menschen zu erkennen.¹⁰²⁴ Der ist zwar „hier und heute“ anwesend, aber auch in vielfacher Hinsicht abwesend, nämlich in Bezug auf sein Ich, seine Vergangenheit, seine Zukunft und natürlich auf seine Gegenwart.¹⁰²⁵ Die Menschen:

sind in jeder Hinsicht anwesend (hier und heute), zugleich aber sind sie abwesend – abwesend von ihrem Ich, von ihrer Vergangenheit, ihrer Zukunft und natürlich von ihrer Gegenwart. Von den anderen sind sie entfernt, selbst ihr Äußeres ist nicht das ihre, es ist bestellt, ist zugeschnitten von ihren Schneider, ihrem Frisör, ihrem Hemdproduzenten, denn auch die Spiegel sind heute plan geworden, eindimensional, ohne Tiefe, ohne heimliche Erinnerungen.¹⁰²⁶

Der oben skizzierten Lethargie und dem Stillstand gegenüber setzte Ritsos die Gedichte, und zwar als „endlose Schlacht gegen den Tod [...] gegen all die täglichen Tode.“¹⁰²⁷ Diese der Dichtkunst zugeschriebene Funktion verbreitete sich über alle gesellschaftlichen Systeme, sogar über die idealsten und gerechtesten hinaus, denn in der Dichtung fand, in Anlehnung an Ritsos, Ausdruck:

das Bedürfnis des Menschen nach Unsterblichkeit. Wenn der Tod für die Kunst einen Sinn hat, dann den, daß er in uns das Bedürfnis nach Unsterblichkeit wachgerufen hat. Auch wenn alle Probleme gelöst würden, durch Wohlstand oder durch die Regelung aller gesellschaftlichen Beziehungen in gerechten gesellschaftlichen Systemen – wollten wir dann, sobald wir befriedigt wären, behaupten, daß wir den ästhetischen Genuß nicht mehr brauchen? Natürlich nicht. Es wird immer Krankheit, Verkrüppelung, Minderwertigkeitskomplexe geben. Dem wird die Dichtung begegnen. Sie wird uns von der Kraft des Geistes überzeugen, von der Dauer, nicht nur von unserer Dauer, sondern von der des Begriffs des geistigen Lebens.¹⁰²⁸

Genau an diesem Punkt sah Wedekind mit Recht eine „nicht mehr überbrückbare Entfernung von der teleologischen Fixierung des Kommunismus“ und von marxistischen Vorstellungen von gesellschaftlichen Verhältnissen, die den Begriff des Todes mit „Lähmungen“, „Deformationen“, und „Verlusten“ keinesfalls korrelierten.¹⁰²⁹ Anstelle von

1024. Ritsos, *Die Umkehrbilder des Schweigens*, S. 148-149 und Ritsos, *Ikonenwand anonymer Heiliger II*, S. 14.

1025. Paraphrasiert nach Ritsos, *Ikonenwand anonymer Heiliger II*, S. 14. (Siehe auch die nächste Fußnote).

1026. Ritsos, *Ikonenwand anonymer Heiliger II*, S. 14.

1027. Ritsos, *Ikonenwand anonymer Heiliger II*, S. 167.

1028. Ritsos, „Über das Ablegen der Masken. Gespräch mit Intellektuellen auf Zypern“, S. 123.

1029. Vgl. Ritsos, *Die Umkehrbilder des Schweigens*, S. 151 und 148 ebenso wie Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 139. Wedekind verwies als erster auf das bereits als Paradoxon der Ritsos-Rezeption bezeichnete Phänomen, dass „Übersetzungen wichtiger Werke und Selbstkommentare, die Ritsos' zunehmenden Abstand zur kommunistischen Partei, insbesondere zu ihrer Literaturdoktrin anzeigten [...]“ in der DDR erschienen. Nach der Wende wurden diese Bände ihrem Schicksal überlassen und „entweder in die Lagerhaltung von Kleinverlagen am Rande des Buchmarktes verdrängt oder gar nicht mehr verlegt.“ (Ritsos, *Die Umkehrbilder des Schweigens*, S. 160) In diesem Zusammenhang vertrat Wedekind den Standpunkt, dass man bei der Lektüre des Gedichtzyklus *Monovassia* auf keinerlei Spuren stößt, die auf eine „politische oder historische Parteinahme durch Gedichte“ deuten. (Ritsos, *Monovassia*, S. 105). Ganz im Gegenteil verzichtete Ritsos komplett darauf, das Material derart

Erlösungsbotschaften und Sternstunden der Geschichte kam dem Leser eine Definition der Dichtung als ein in Perpetuum konzipierter Kampf gegen alle „Todesarten“ entgegen, während keine Rechtfertigung des Kampfes und kein sinngebender Zweck in der Geschichte zu existieren scheinen.

Es lässt sich an dieser Stelle die Frage kaum von der Hand weisen, aus welchem Grund Wedekind mit solcher Insistenz auf Ritsos' Distanzierung von gewissen Aspekten des Kommunismus einging und diese dem Leser derart nachdrücklich vor Augen führte. Einen Grund gab der Übersetzer selbst ab; die besagte Entfernung wurde ins Visier genommen, denn sie ist auf dem deutschsprachigen Boden (vor allem in der BRD) so gut wie verborgen geblieben. Wie in der vorliegenden Arbeit bereits geschildert, steuerten Gedichte-Auswahl und Übersetzung das Ritsos-Bild als Dichter des linken Widerstandes bis in die 80er-Jahre hinein. Die naheliegende Konsequenz daraus war, dass der Name von Ritsos lange Zeit als Synonym für „politische Dichtung und kommunistisch definierte Gesinnung“ gehalten wurde.¹⁰³⁰

Mit seiner Gedichte-Auswahl sowie mit seinem Nachwort setze sich Wedekind nun zum Ziel, Ritsos von dieser „Einengung“ zu befreien, so dass dieser „nicht vorschnell als politischer Autor, als einer, der sich nur mit dem griechischen Bürgerkrieg und dem Terror gegen die geschlagene Linke auseinandergesetzt hat“, gelte.¹⁰³¹

Es verbarg sich aber noch ein Motiv hinter der Gedichte-Auswahl und Annäherung von Wedekind an Ritsos; es wurde nämlich die These aufgestellt, dass am Beispiel des „nach-heroischen Schreibens“ von Ritsos, das „ohne selber politisch zu sein, einen gleichwohl politisch relevanten Widerstand gegen die Suggestion geschichtslosen Stillstandes“ leistete, ein Exempel für die Auslösung der anhaltenden Dichotomie zwischen reiner (ungebundener) und engagierter Dichtkunst statuiert werden konnte.¹⁰³² Wedekind legte nahe, dass Engagement und Dichtkunst keinen Widerspruch bilden müssen, denn das Engagement ist für die Dichtung

zu behandeln, dass ideologische oder politische Stoßrichtungen, wie z.B. der Internationalismus und die Völkerfreundschaft, offen gelegt wurden. (Vgl. Ritsos, *Monovassia*, S. 104). Was hier stärker gewichtete, ist, laut Wedekind, eine poetische Abbildung der Geschichte aus der Perspektive des leidenden Menschen (Ibid. S. 103). Die Verfolgung großer Ziele, wie z.B. die Befreiung der Stadt Monovassia von der osmanischen Herrschaft, wurde hingegen im Gedicht „Die Zeit“ von einer „ruhmvollen Selbstbehauptung“ auf eine „kommentarlose Reihung scheinbar subjektloser Gewalttaten“ herabgesetzt. Vgl.: „Wie viele Kriege / Belagerungen, Plünderungen, totesgeschlagene Priester, geraubten Ikonen / siedendes Öl, Wurfmaschinen, Kanonen [...]“. (Ibid. S. 51). Daraus folgerte Wedekind, dass Ritsos diesen Zyklus an erster Stelle nicht als Kommunist verfasste, denn Ritsos übertrug auf diesen Zyklus keine politische Aufgabenstellung. (Ibid. S. 105).

1030. Ritsos, *Die Umkehrbilder des Schweigens*, S. 145.

1031. Hans-Jürgen Heinrichs: „An den Schnittstellen von Hell und Dunkel. Jannis Ritsos und sein Gedichtzyklus *Die Umkehrbilder des Schweigens*.“ In: *Der Bund (Der Kleine Bund)* (10.11.2001), S. 5.

1032. Ritsos, *Die Umkehrbilder des Schweigens*, S. 148.

essentiell.¹⁰³³ Indes aber erfuhr der Begriff „Engagement“ eine Neudefinierung. Ritsos' engagierte Lyrik hielt sich, Wedekind zufolge, nicht in Grenzen einer Thematisierung von „leicht bestimmbar[en] gesellschaftlichen Gewaltverhältnissen“, sondern ging über gegenwärtige Lebensverhältnisse, tägliche Tode sowie das, was Wedekind „Transformation von Gewalt äußerer Verhältnisse in bewußtlosen Verzicht der Zeitgenossen auf ihr eigenes Leben“ nannte, hinaus.¹⁰³⁴

Auf die gegenwärtigen bzw. auf unsere eigenen Lebensverhältnisse wirkt, wie Wedekind zu Bedenken gab, die engagierte Lyrik von Ritsos befreiend ein, indem sie, um einen Satz von Wedekind zustimmend zu zitieren, „für die von Lethargie geprägte Alltäglichkeit einfache Bilder gewinnt“; Bilder, die bestätigen, dass „das Leben als Alternative immer weiter zur Wahl steht.“¹⁰³⁵ Vor diesem Hintergrund wird ersichtlich, dass die Dichtung für Ritsos nicht nur eine Überlebensstrategie war, wie es mit Nachdruck vielerorts betont wurde, sondern auch eine „Lebensstrategie“, da die Dichtung „eine immerwährende Geburt [...] die ganze Geschichte, das ganze Leben, alle menschlichen Leiden, alle menschlichen Schwächen“ für Ritsos umfasste. Die Gesamtkraft der Menschheit lag aber Ritsos zufolge darin, dass menschliche Schwächen und Unzulänglichkeiten mittels Dichtung besiegt werden können.¹⁰³⁶

Durch diese dargelegte Neudefinierung des Begriffs „Engagement“ führte Ritsos, so laut Wedekind, reine und engagierte Dichtung zu einem einheitlichen Begriff der Dichtung zusammen.¹⁰³⁷ Im Übrigen wies Ritsos auf einen erweiterten Widerstandsbegriff hin; es wird nämlich mithilfe der Dichtung der Kampf gegen alles Üble und Ungerechte erklärt, was sowohl von außen als auch von innen an uns herangetragen wird. Es ist dieser von Ritsos tief geprägte Begriff des Widerstandes, woraus die Aktualität des Ritsos-Schaffens, die Wedekind hier verteidigte, für uns heute erwächst.¹⁰³⁸

1033. Vgl. Ritsos, *Monovassia*, S. 106-107.

1034. Vgl. Ritsos, *Monovassia*, S. 105 und Ritsos, *Die Umkehrbilder des Schweigens*, S. 149.

1035. Ritsos, *Die Umkehrbilder des Schweigens*, S. 148.

1036. Jannis Ritsos: „Paralipomena. Interview mit Asteris Kutulas.“ In: *Steine, Knochen, Wurzeln*, S. 160-163, hier S. 160.

1037. Ritsos, *Monovassia*, S. 107. Mit anderen Worten ist die Dichtung immer engagiert. Dem Engagement wohnt aber keine politische oder parteiliche Zielsetzung mehr inne, sondern es berührt das Leben jedes denkenden Menschen.

1038. Ähnliche Ansichten wurden in Rezensionen dieser Zeit vertreten; Harald Hartung bemerkte, dass Ritsos' Aktualität in Gedichten wurzelt, die „das Wirren eines Wahnsystems, das auf Dauer die Impulse des Widerstandes neutralisiert und ins Verlangen nach Unterwerfung pervertiert“ offenlegen. (Hartung, „Weil wir alle verführbar sind“, ohne Seitenangabe).

Von der Ausgabe *Gedichte* (1991) bis zur Veröffentlichung von *Monovassia* (2009) ging Wedekind einen neuen Rezeptionsweg, der in kleinen Schritten, im Laufe von achzehn Jahren und nicht in einem einzelnen Durchbruch, zweierlei erreichte. Zum einen, die eingeschränkte Sicht auf das Ritsos-Werk zu erweitern; zum anderen mittels fundiert recherchierten und gut nachvollziehbaren Nachworten neue Einsichten über Ritsos gewinnen zu lassen.

3.7.3 Gedichte-Auswahl und Ritsos-Bild in weiteren Ausgaben Anfang des 21. Jahrhunderts

A. Kutulas und K.P. Wedekind sind, wie vorher geschildert, nicht die einzigen Übersetzer, die kontinuierliches Engagement für Ritsos einsetzten. Auf drei weitere, renommierte Übersetzer: Günter Dietz, Bernd Jentzsch und Niki Eideneier gehen drei Ausgaben zurück, die jeweils 2009, 2008 und 2009 das Licht der Öffentlichkeit erblickten.¹⁰³⁹

Eideneier übersetzte die *12 Gedichte zu Kavafis* und damit stieg die Zahl auf drei Übersetzungen dieser kleinen dem Dichter Kavafis 1963 zu seinem 30. Todesjubiläum gewidmeten Sammlung.¹⁰⁴⁰ Jentzsch bearbeitete leicht und editierte erneut die Poeme *Romiosini*, *Die Mondscheinsonate* und *Philoktet*, die erstmals Ende der 60er- (*Romiosini* in der Ausgabe *Die Bäume brauchen diesen Himmel ganz*) – Anfang der 70er-Jahre (*Mondscheinsonate* und *Philoktet* in der Ausgabe *Die Wurzeln der Welt*) von ihm ins Deutsche übertragen wurden.¹⁰⁴¹

Günter Dietz gab in Zusammenarbeit mit Andrea Schellinger 2009 beim Elfenbein Verlag alle drei Reihen der *Zeugenaussagen* heraus, in deren „poetischer Magie“ Dietz seit 1968 haften geblieben ist;¹⁰⁴² dabei revidierte Dietz hier sein Übersetzungskonzept und begab sich unter mithilfe von Andrea Schellinger in eine nahezu wörtliche Wiedergabe, die fast keine Reibungsverluste aufwies.

Im Unterschied zu den Publikationen von Wedekind und Kutulas enthält die Ausgabe von Dietz keine umfassende Darstellung des Ritsos-Werks. Wenn man von der Bemerkung absieht, dass das „tägliche Schreiben und Transformieren der Erlebnisse“ besonders jener, die dem

1039. Ritsos: 1. *Martyries-Zeugenaussagen*, 2. *Die Mondscheinsonate* und *12 Gedichte zu Kavafis*.

1040. Vgl. Jannis Ritsos: „Zwölf Gedichte an Kavafis.“ Übersetzt von Isidora Rosenthal-Kamarinea. In: *Hellenica. Jahrbuch für die Freunde Griechenlands* (1973), S. 42-47 und Jannis Ritsos: „Zwölf Gedichte für Kavafis.“ Übersetzt von Armin Kerker. In: *Unter den Augen der Wächter*, S. 66-73.

1041. Über die Ausgabe von Bernd Jentzsch siehe in der vorliegenden Arbeit das Kapitel 3.2.1.

1042. Die *Zeugenaussagen* sind ein aus 229 Gedichten bestehender dreiteiliger Zyklus (1959-1967), in dem sich, laut Dietz, die vollkommene Reife des Kurzgedichts zeigt. (Ritsos, *Martyries-Zeugenaussagen*, S. 253). Die Sammlung *Zeugenaussagen* ist allerdings die am häufigsten ins Deutsche übersetzte. Von den 229 Gedichten lagen 2009, als die Ausgabe von Dietz und Schellinger in die Öffentlichkeit ging, 102 in einer deutschen Übersetzung vor. Dietz verwies sehr akribisch auf die in Buchform erschienenen Übersetzungen aus *Zeugenaussagen* im deutschsprachigen Raum. (Ritsos, *Martyries-Zeugenaussagen*, S. 276-277).

Dichter als Dissident widerfuhren, die „Daseinsaufgabe und das Lebenselixier“ für Ritsos konstituierten,¹⁰⁴³ beschränkte sich Dietz in seinem Nachwort mitnichten auf eine Annäherung an die *Zeugenaussagen*. Das fünfzehn-Seiten-zählende Nachwort von Dietz kann als Abschluss seiner Begegnung mit den *Zeugenaussagen* betrachtet werden, insofern als die Reflexionen von Dietz von seinen älteren Ausgaben *Zeugenaussagen I* (1968) und (1982) ausgingen.¹⁰⁴⁴

Des Weiteren brachte Dietz neue Einsichten über die *Zeugenaussagen* auf. Zentral für das Verständnis der *Zeugenaussagen* ist für ihn der Begriff der „Transgression“.¹⁰⁴⁵ Bei jedem Gedicht geht es im Kern um einen „Transgressionspunkt“, wobei dem beobachtenden Subjekt die Möglichkeit zustehe, mittels des Beobachtungsaktes (etwa eines Naturphänomens oder seiner inneren Welt) die alte „Weltrealität“ zu verlassen und den Aufstieg in eine „geistige Realitätsebene“ bzw. in eine „neue Wirklichkeits- und Sinnenebene“ zu schaffen.¹⁰⁴⁶ Dietz analysierte mit dem Werkzeug der Transgression die beiden ersten und letzten Gedichte jedes Zyklus (*Zeugenaussagen I, II und III*), weil er darin „die Grenzüberschreitung“ und den „Transgressionspunkt“ am deutlichsten sah.¹⁰⁴⁷ Das Erreichen der Transgression verknüpft sich mit der Bewahrung bzw. Entfaltung der Menschlichkeit des beobachtenden Subjekts, dem es gelingt, in die innere Welt einzudringen durch Ablegen der „Körpermaterialität“ und somit die eigene Menschengestalt zu erneuern.¹⁰⁴⁸

Alle in diesen Kapiteln (3.7-3.7.3) behandelten Ausgaben hatten dreierlei gemeinsam. Erstens sie bewegten sich auf einen radikalen Bruch mit der bisherigen Ritsos-Rezeption zu, die größtenteils am Bild des Dichters des linken Widerstandes ebenso wie des Chronisten griechischer Geschichte im 20. Jahrhundert festhielt; zweitens teilten die meisten Ausgaben

1043. Ritsos, *Martyries-Zeugenaussagen*, S. 252. Dietz resümierte hier eine bereits 1968 formulierte und seitdem sehr häufig mit Zustimmung zitierte These, dass das ständige Schreiben – in den Worten von Dietz: „das kreative Tun im Schreiben und auch Zeichnen bzw. Malen“ mitunter auf den Dichter wie eine Selbsttherapie wirkten, und ihm zum Überleben verhalfen. Auf Basis dieser Feststellung bezeichnete Dietz Ritsos als „Dichter-Therapeut.“ Vgl. Ritsos, *Martyries-Zeugenaussagen*, S. 251-252.

1044. Dietz griff die Rolle der Humanisierung des Lebens bzw. des Humanismus und der Freiheit als „die tiefste, umfassende und die eigentlich schöpferische“ Dimension der Sehnsucht im Werk von Ritsos erneut auf. (Ritsos, *Martyries-Zeugenaussagen*, S. 254). Vgl. auch die den *Zeugenaussagen* in diesem Nachwort zugeschriebene Funktion, Momente des individuellen und gesellschaftlichen Lebens zu isolieren und aufzuzeigen wie auch deren Betrachtung als Vehikel für „Untersuchungsinstrumente“ und „ontologische Erhellungen der inneren Verfasstheit der Menschen und der Gesellschaft“ mit den Einsichten von Dietz über die *Zeugenaussagen* in den Nachworten aus den Jahren 1968 und 1982. (Ritsos, *Martyries-Zeugenaussagen*, S. 253 und 255).

1045. Ritsos, *Martyries-Zeugenaussagen*, S. 257.

1046. Ibid.

1047. Ibid. S. 259.

1048. Ibid. Dies vollzieht sich beispielsweise im Gedicht „Prozedur“, das den ersten Zyklus der *Zeugenaussagen* eröffnet. Bei der Lektüre des Nachwortes von Dietz wie auch bei seinen Anmerkungen zu den Gedichten beschleicht den Leser das Gefühl, dass die von Dietz vorgeschlagene Interpretationsrichtung ihm die Fähigkeit untersagt, die *Zeugenaussagen* auf eigene Faust zu lesen und zu deuten.

einen retrospektiven Blick auf die bisherige Rezeption des Dichters und standen ihr oft kritisch gegenüber.¹⁰⁴⁹ Drittens kamen Gedichte in den Mittelpunkt, die bis Anfang der 90er-Jahre kaum oder nur wenig Aufmerksamkeit bekommen hatten. Konträr dazu verloren Gedichte, die von Ende der 60er- bis Ende der 80er-Jahre im Epizentrum der Rezeption standen, (*Epitaph, Romiosini, Makronisos-Gedichte*) drastisch an Bedeutung und Relevanz für die Übersetzer. Es ist doch aber kaum verwunderlich, dass die tief politisch-ideologisch geprägten Gedichte von Ritsos, die eine kommunistische Zukunft versprachen, nicht mehr von Belang sein konnten, zu einer Zeit, in der sich der darin heraufbeschworene kommunistische Traum als Chimäre entpuppt hatte. In diesem Zusammenhang ist es noch von Bedeutung, dass Ritsos' innerliche Distanzierung von gewissen Aspekten der kommunistischen Denkweise zur Diskussion gestellt wurde, erst nachdem der real existierende Sozialismus in Europa passé war.

3.8 Schlussbemerkungen

Mit den Publikationen von Asteris Kutulas und Klaus-Peter Wedekind schließt sich der Kreis der Ritsos-Rezeption, die im deutschsprachigen Raum 1967 systematisch anging.¹⁰⁵⁰ Die ersten Auswahlbände, wie bereits geschildert, sagten der griechischen Junta den Kampf mittels literarischer Übersetzung an.¹⁰⁵¹ Ritsos, der sich auf Sträflingsinseln befand, wurde stellvertretend als Beispiel für die Verfolgung der Schriftsteller in Griechenland und für den gewaltlosen Widerstand angeführt. Ritsos beanspruchte zudem als Dichter des linken Widerstandes lange Zeit nach Wiederherstellung der Demokratie in Griechenland, und zwar bis in die 80er-Jahre hinein, das Interesse der deutschsprachigen Rezeption.¹⁰⁵²

Aus dem tradierten Ritsos-Bild lassen sich sehr merklich die Auswirkungen des historisch-politischen Ablaufs herauslesen. Es wurde gezeigt, wie der Protest gegen die griechische Junta (1967-1974) oder auch die deutsche Erinnerungspolitik in beiden deutschen Staaten einen

1049. Siehe hier Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 5, Ritsos, *Deformationen*, S. 286 und Ritsos, *Gedichte* (1991), S. 133-134 und 136-137.

1050. Sieben von insgesamt elf Gedichtbänden, die nach 1991 veröffentlicht wurden, gehen auf A. Kutulas (4 Ausgaben) und Klaus-Peter Wedekind (3 Ausgaben) zurück. Deswegen werden an dieser Stelle nur ihre Namen erwähnt.

1051. Zu jener Zeit (Ende der 60er-Jahre) gab die deutschsprachige Presse Aufschluss über die politische und geistige Lage in Griechenland. Vgl. dazu folgende Artikel: Helmut Salzinger: „Die Austreibung des Geistes. Zur Verfolgung der Schriftsteller in Griechenland.“ In: *Die Zeit* (14.07.1967), ohne Seitenangabe und Peter Hamm: „Blick auf Griechenland. Literatur als Widerstand.“ In: *FAZ* (07-08. 10.1967), ohne Seitenangabe.

1052. Dass dabei die Kritik den Fokus darauf beibehielt, dass der Kommunist Ritsos seine Aussage in eine ästhetisch gültige Form kleidete, war für ein Land wie Deutschland nicht überraschend, in dem, wie Gerhard Pickerodt offen einräumte, politische Lyrik „trotz Heine und Brecht, noch immer keine Traditionen besitze.“ (Pickerodt, „Ich schreibe die Welt“, ohne Seitenangabe).

Stempel der Gedichte-Auswahl und Übersetzung aufdrückte. Es steht auch fest, dass letztendlich die Entdeckung der neuen Stimme von Ritsos seit Anfang der 90er-Jahre ohne den Sturz des real existierenden Sozialismus undenkbar gewesen wäre. Die Zeit nach 1991 markierte ferner in zweifacher Hinsicht eine Zäsur. Zum einen, weil ein neues Ritsos-Bild abgezeichnet wurde und zum anderen, weil sich die Übersetzung erstmals nach 1967 nicht in den Dienst einer politischen Sache stellte; im Laufe der Jahre war, wie aufgezeigt, die Ritsos-Rezeption immer in einer politischen Zielsetzung verankert, die vom Protest gegen die Junta über die Bewahrung der Erinnerung an die deutsch-griechische Geschichte bis hin zur Bestätigung der linken Identität reichte.

Auf die Frage, was man sich für ein Bild von Ritsos schließlich machen sollte, gab der Dichter selbst mit dem 1987 verfassten Gedicht „Rehabilitation“ eine aussagekräftige Antwort: „[...] kein Mythos, Held oder Gott, sondern einfacher Arbeiter / wie du, wie du und der andere – Proletarier der Kunst / immer in die Bäume, Vögel, Tiere und Menschen verliebt / verliebt vor allem in die Schönheit der reinen Gedanken [...] ein Arbeiter, der schreibt, ununterbrochen schreibt über alle und über alles, / und sein Name kurz und leicht auszusprechen: Jannis Ritsos.“¹⁰⁵³

1053. Ritsos, *Deformationen*, S. 188.

4. Giorgos Seferis auf Deutsch. Einleitender Kommentar

Giorgos Seferis (1900-1971) hatte es durch seine Lyrik in erster Linie nach Verleihung des Nobelpreises für Literatur (1963) zu internationaler Anerkennung gebracht.¹⁰⁵⁴ Seither ist sein Werk in wachsendem Umfang Gegenstand intensiver editorischer und interpretatorischer Bemühungen. Es sind insgesamt mehr als hundert-fünfzig Ausgaben in über zweiundzwanzig Ländern erschienen; darunter sechzehn im deutschsprachigen Raum.¹⁰⁵⁵ Von der ersten (deutschsprachigen) Ausgabe, die 1962 im Suhrkamp Verlag erschien, bis zur neuesten, die 2011 im Waldgut Verlag in Umlauf gebracht wurde,¹⁰⁵⁶ zeichnete die Seferis-Rezeption eine Einheitlichkeit aus, die die Gestaltung der Ausgaben sowie das darin tradierte Bild anbelangt. Im Vergleich zur Rezeption von Kavafis und Ritsos lassen sich auf den ersten Blick zwei Unterschiede ausmachen. Zum einen sind alle Ausgaben von Seferis zweisprachig angelegt, wenn man von der im Jahr 2000 publizierte Ausgabe des Gesamtwerks *Gedichte* in Übersetzung von Hans-Christian Günther absieht.¹⁰⁵⁷ Dass Seferis, im Gegensatz zu Kavafis

1054. Kennzeichnend dafür ist, dass die Anzahl der fremdsprachigen Ausgaben über Seferis nach 1963 rapid stieg. Daskalopoulos registrierte in seinem Buch: *Εργογραφία Σεφέρη. 1931-1979* (Seferis. *Werkverzeichnis 1931-1979*) dreizehn zweisprachige Ausgaben, die zwischen 1963-1970 weltweit herausgegeben wurden. Vor dem Jahr 1963 lag aber nur eine zweisprachige Ausgabe vor, und zwar die im nächsten Kapitel präsentierte Ausgabe *Poesie* von Christian Enzensberger. Siehe: Daskalopoulos, *Εργογραφία Σεφέρη* (Seferis. *Werkverzeichnis*), S. 202-219.

1055. Die schwedische Akademie fasste am 24. Oktober 1963 den Entschluss, dem griechischen Dichter Giorgos Seferis den Nobelpreis für Literatur zu verleihen. Die Verleihungszeremonie fand am 10. Dezember desselben Jahres statt. Unmittelbar nach Ankündigung der Nobelpreisverleihung erschienen in der deutschsprachigen Presse zwei Übersetzungen aus dem Seferis-Werk. Die erste, ein Auszug aus dem Poem „Ερωτικός Λόγος“ („Liebeswort“), wurde am 1. November 1963 in Übersetzung von Christian Enzensberger in der *Zeit* veröffentlicht, während die zweite, eine Übertragung des Gedichtes „Ἀρνῆσι“ („Entsagung“), in Übersetzung von A. Sfountouris in der *NZZ* am 24. November 1963 erschien. Im darauf folgenden Jahr (1964) wurde eine Monographie über Seferis von Pavlos Tzermias herausgegeben. (Tzermias: *Der griechische Lyriker Giorgos Seferis*. Zürich und Stuttgart, 1964). Im Zuge der Nobelpreisverleihung erschien schließlich der Gedichtband *Giorgos Seferis. Gedichte. Nobelpreis 1963 Griechenland* in Coron Verlag (Giorgos Seferis: *Gedichte. Nobelpreis 1963 Griechenland*. Zürich: Coron Verlag, 1974). Dieser Gedichtband ist „eine auf den Kreis der Nobelpreisfreunde beschränkte Auflage“ und wurde mit Genehmigung des Suhrkamp Verlages und Les éditions Rombaldi herausgegeben. Die Übersetzung der darin enthaltenen Gedichtsammlungen: *Mythistorema*, *Gymnopädie*, *Drossel* ist der Ausgabe *Poesie* (Suhrkamp Verlag, 1962) von Christian Enzensberger entnommen, während die Begleittexte, eine kleine Geschichte der Zuerkennung des Nobelpreises an Seferis von Dr. Kjell Strömberg, die Verleihungsrede Anders Österlings und eine Annäherung an den Dichter von K.Th. Dimaras mit dem Titel: „Leben und Werk von Giorgos Seferis“, aus dem Französischen (Les éditions Rombaldi) ins Deutsche für die Zwecke dieses Bandes übersetzt wurden. Die Ausgabe ist mit Illustrationen von Professor Gunter Böhmer versehen. Vgl. Seferis, *Gedichte. Nobelpreis*.

1056. Es handelt sich um folgende Ausgaben: Giorgos Seferis: *Poesie. Griechisch-Deutsch*. Übers. von Christian Enzensberger. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962 und Giorgos Seferis: *Logbuch III. ...Zypern, wohin das Orakel mich wies. Gedichte Griechisch / Deutsch*. Übers. von Evtichios Vamvas. Frauenfeld: Waldgut Verlag, 2011.

1057. Giorgos Seferis: *Gedichte*. Übers. von Hans-Christian Günther. Hamburg: Kovac, 2000. Die Lyrik von Seferis weist, genauso wie die Lyrik von Kavafis, einen kleinen Umfang auf und umfasst genau 373 Seiten in der

und Ritsos, von Anfang an zweisprachig angelegt wurde, ist ein Indiz dafür, dass Übersetzer und Verlage die Sprache eines Nobelpreisträgers ehrten, ganz in Seferis' Sinne bei der Verleihungszeremonie in Stockholm: „Die schwedische Akademie [...] wollte meine Sprache ehren [...] weil sie gefühlt hat, daß die sogenannten kleinen Sprachen nicht in eine Randzone gedrängt werden dürfen, in der der Schlag des menschlichen Herzens stockt.“¹⁰⁵⁸ Zum anderen sind die Ausgaben von Seferis, konträr zu jenen von Kavafis oder Ritsos, mit viel knapperen Vor- und Nachworten versehen.¹⁰⁵⁹ Zudem blieb das Seferis-Bild im Laufe des fünfzigjährigen Rezeptionsverlaufs erstaunlich stabil und wich nicht in gegensätzliche Richtungen ab, wie es bei Kavafis oder Ritsos der Fall war.¹⁰⁶⁰

Bei der Darstellung der Seferis-Rezeption wird eine ähnliche Fragestellung wie bei Kavafis und Ritsos verfolgt. Es wird die Frage nach der Funktion des Paratextes erhoben. Gibt es z.B. Illustrationen, wie es der Fall bei Kavafis war, die womöglich den Ton bei der Lektüre der Gedichte vorgeben? Es wird ferner untersucht, ob sich die Seferis-Übersetzungen, wie es diejenigen von Ritsos taten, in einen politischen Dienst (z.B. in den Protest gegen die Junta) stellten. Zudem soll die editorische Nachlässigkeit in der DDR gedeutet werden,¹⁰⁶¹ wo die ersten Übersetzungen aus dem Werk von Seferis sehr spät erst Ende der 80er-Jahre erschienen,

griechischen Ausgabe des Gesamtwerks. (Giorgos Seferis: *Ποιήματα. (Gedichte)*. Auflage 22. Athen: Ikaros, 2007). Im Gegensatz aber zum Gesamtwerk von Kavafis, das in deutscher Übersetzung vorliegt (vgl. Kavafis, *Das Gesamtwerk*), ist das posthum veröffentlichte Lyrikwerk von Seferis, das ungefähr den gleichen Umfang wie der Gesamtband *Ποιήματα (Gedichte)* aufweist, auf deutschsprachigem Boden völlig unbekannt. Vgl. Giorgos Seferis: *Τετράδιο Γυμνασμάτων Β' (Übungsheft II)*. Athen: Ikaros, 1976. Seferis nahm sich 1962 vor, wie der renommierte Philologe G.P. Savvidis besagte, einen Gedichtband mit achtzehn bis dato unveröffentlichten Gedichten im nächsten Jahr (1963) herauszugeben. Die Verleihung des Nobelpreises (1963) führte jedoch dazu, dass der Dichter auf dieses Vorhaben verzichtete und die geplante Ausgabe einstellte. Seferis war nicht bereit, wie Savvidis darlegte, zu einer Sternstunde für sich selbst und darüber hinaus für die griechische Poesie, Gedichte der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, die von bestimmten Kreisen als Parerga erscheinen würden. (Seferis, *Τετράδιο Γυμνασμάτων Β' (Übungsheft II)*, S. 133-134).

1058. Giorgos Seferis: „Rede in Stockholm.“ In: *Alles voller Götter. Essays*. Hg. von Asteris Kutulas. Leipzig: Reclam, 1989, S. 148-150, hier S. 148- 149. Im Vergleich zur Rezeption von Seferis, ging die erste zweisprachige Kavafis-Ausgabe (*Ausgewählte Gedichte*, DDR) auf das Jahr 1979 zurück, während die ersten zweisprachigen Ritsos-Ausgaben 1968 (*Zeugenaussagen I* und *Zeugenaussagen II*) das Licht der deutschsprachigen Öffentlichkeit erblickten.

1059. Vgl. hierzu die Kavafis-Ausgabe des *Hauptwerks* (2003) übersetzt von Schäfer mit Günthers Ausgabe *Gedichte* (2000) von Seferis. Beide Bände betreffen das Korpus des von den Dichtern autorisierten Werks. Der erste Band verfügt aber über Vor- und Nachworte ebenso wie Illustrationen und reichliche Kommentare zu den Gedichten, während der zweite einen viel schlichteren Eindruck hinterlässt.

1060. Aus diesem Grund wird die Seferis-Rezeption als Gegenbeispiel zu Kavafis und Ritsos, wie in der Einleitung bereits erläutert, hier im vierten Teil dieser Arbeit bzw. nach den entsprechenden Teilen über Kavafis und Ritsos behandelt.

1061. Seferis trat sogar, später als Kavafis (1979), in die DDR-Öffentlichkeit. Von Seferis lagen aber in der DDR drei Ausgaben, gegenüber nur einer von Kavafis, vor. Vgl. Giorgos Seferis: 1. „Vorrat Giorgos Seferis.“ In: *Temperamente. Blätter für junge Literatur*, 2 (1987), S. 49- 67, 2. *Poesiealbum 245*. Übers. von Asteris Kutulas und Steffen Mensching. Berlin (DDR): Neues Leben, 1988 und 3. *Alles voller Götter. Essays*. Übers. von Asteris Kutulas. Leipzig: Reclam, 1989.

im Vergleich zu den ersten Übersetzungen aus dem Werk von Ritsos (1951). Im gleichen Zusammenhang ist von Belang, ob gewisse Aspekte des Lebens und Schaffens von Seferis, beispielsweise seine politische Haltung in der Junta-Zeit, in der DDR schwerer als in der BRD wogen. Nicht zuletzt wird das übersetzte Werk ins Visier genommen. Im Verlauf eines halben Jahrhunderts erfuhr Seferis' Lyrik unterschiedliche Übersetzungen, die den „Bogen“ von zieltext- bis hin zu ausgangstextorientierten Konzepten beachtlich spannten. Anhand von zwei Gedichten: „Νεόφυτος ο έγκλειστος μιλά–“ („Neophytos der Eremit spricht–“) und „Μέρες τ' Απρίλη '43“ („April-Tage 1943“) wird schließlich das Potenzial des Lyriktransfers unter einem politisch-historischen Gesichtspunkt untersucht.

4.1 Enzensbergers Seferis-Bild: zwischen Moderne und klassischem Erbe

Als Christian Enzensberger 1962, ein Jahr vor der Zuerkennung des Nobelpreises an Seferis, die erste Ausgabe aus seinem Werk im Suhrkamp Verlag zuwege brachte, kannte den Dichter im deutschsprachigen Raum niemand.¹⁰⁶² Diese Ausgabe von Enzensberger mit dem schlichten Titel *Poesie*, die den Grundstein für die Bekanntschaft mit dem Seferis-Werk legte, enthielt drei poetische Zyklen, und zwar *Mythistorema*, *Gymnopädie* und *Drossel*.¹⁰⁶³ Alle drei hatten gemeinsam, dass sie von der Mythologie Gebrauch machten und diese mit einer gegenwärtigen Alltags- und Lebensproblematik verschmelzen ließen.¹⁰⁶⁴ Mit Sicherheit kann gesagt werden,

1062. Beat Brechbühl: „Der unscheinbare Monolith. Das beredte Schweigen des Giorgos Seferis.“ In: *Weltwoche* (01.10.71), ohne Seitenangabe.

1063. Die Ausgabe *Poesie* fand ein positives Echo im deutschsprachigen Raum und erfuhr bis zum Jahr 2005 vier Auflagen. Ich behalte hierbei die von Enzensberger vorgezogene Transliteration von *Μυθιστόρημα* und *Γυμνοπαίδια*. *Mythistorema* wurde 1935 in nur 150 Exemplaren veröffentlicht, während *Gymnopädie* ein Jahr danach 1936 herausgegeben wurde. Mit dem Gedichtband *Mythistorema*, in dem sich ein „gesunder Modernismus“ mit der „fein pointierten Art eines Eliots“, so laut Lampsides, paarte, hielt die Moderne Einzug in die griechische Literatur. Vgl. Giorgos Seferis: *Versuche. Zur Dialektik der Dichtung. Essays*. Übers. und Hg. von Panos Lampsides. Basel: Akritas Verlag, 1973, S. 9. *Gymnopädie* umfasste alleinig zwei Gedichte: „Santorin“ und „Mykene“, die 1936 in der Zeitschrift *Ta Nέα Γράμματα* herausgegeben wurden. Siehe hierzu: Daskalopoulos, *Εργογραφία Σεφέρη* (Seferis. *Werkverzeichnis*), S. 38. Der Gedichtband *Drossel* erschien 1947 in 300 Exemplaren und gilt als äußerst dunkles und schwer zugängliches Poem.

1064. Großen Raum in der Seferis-Forschung nimmt die Diskussion über die mythische Methode bzw. über Seferis' Beziehung zum Mythos ein. An dieser Stelle möchte ich lediglich auf einige interessante Artikel verweisen, die dieses Thema behandeln. Roderick Beaton identifizierte in dem Artikel: „From Mythos to Logos: the Poetics of George Seferis“ den Gegenstand der Suche der Reisenden im Gedichtband *Mythistorema* mit dem Mythos selbst. Auf eine einfache Formel gebracht erkannte Beaton im ersten Gedicht, das *Mythistorema* eröffnete, die Suche der griechischen Reisenden nach dem altgriechischen Mythos in Nordeuropa, wo der Mythos ein Zuhause fand; diese Suche des Eigenen in der Fremde ist ein Vorgang, der den Reisenden nicht natürlich vorkommt, deswegen sind sie „eingetaucht in einen Nebel aus makellosen Schwanenflügeln die uns verwundeten.“ Vgl. Roderick Beaton: „From Mythos to Logos: the Poetics of George Seferis.“ In: *Journal of Modern Greek Studies*, 5, 2 Oktober (1987), S. 135-152, hier S. 139-140 sowie 137-139. Des Weiteren wurde aufgezeigt, dass sich Seferis in *Mythistorema* mit der mythischen Methode im Sinne von Eliot (in dem Poem *The Waste Land* sowie in einer Review des Romans *Ulysses* von James Joyce) anlegte. (Vgl. Beaton, „From Mythos to Logos“, S. 135 und Keeley, „Seferis and the mythical Method“, S. 74-77 und S. 88). *Mythistorema* beruhte, laut

dass die Begeisterung für Seferis zum größten Teil auf diese Verankerung in der altgriechischen Mythologie zurückging.¹⁰⁶⁵

In die deutschsprachige Seferis-Rezeption leitete Christian Enzensberger vier wesentliche Motive ein. Zunächst behandelte Enzensberger die von Seferis bezogene Haltung gegenüber Griechenland und er schloss sich indes an die Problematik des französischen Übersetzers Robert Levesque an;¹⁰⁶⁶ dazu setzte Enzensberger auf die Einfachheit und Modernität des Oeuvres von Seferis. Schließlich ging Enzensberger in seinem kurzen Nachwort der Bedeutung des Mythos im Seferis-Werk nach.

Seferis wurde von Enzensberger lapidar als Diplomat und Dichter porträtiert, der „der Gesandte eines Landes, das er immer noch sucht“ sei.¹⁰⁶⁷ Verfolgung, Flucht und Exil - „aus einem Land“ laut Enzensberger, das „selbst seinem eigenen Volk, nicht Besseres als die Verbannung zu bieten hat, die Verbannung aus dem Früher und Vormal, in dem Sprache und Erde [...] noch heil waren“, - geisterten durch das Leben und Werk von Seferis. An der oben zitierten Stelle kommt der Verfolgung, Flucht und dem Exil gleich eine zweifache Bedeutung zu; einerseits eine wörtliche, da Seferis, wie Enzensberger mit Nachdruck erklärte, von klein auf Flucht und Exil erlebt hatte: „1914 wird er mit seinen Eltern von den Türken aus Smyrna vertrieben, 1922 verbrennt dort sein Geburtshaus bei der Griechenverfolgung, 1941 flieht er von den Deutschen aus Athen und arbeitet für die griechische Exilregierung [...] in Kairo, im Transvaal“.¹⁰⁶⁸ Andererseits kommt dem Exil eine übertragene Bedeutung zu; in diesem Fall

Beaton, auf einem Konzept von Mythos, das gleich, wie bei James Joyce als „a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history“ auszulegen ist. (zitiert nach Beaton, „From Mythos to Logos“, S. 135). Der Mythos erschöpfte sich in Seferis' *Mythistorema* nicht in einer Anzahl von Anspielungen auf die griechische Mythologie, sondern er bildete die Grundlage für die Kommunikation zwischen Dichter und Leser. Es wundert in diesem Kontext nicht, dass Seferis parallel zu *Mythistorema* an einer griechischen Übersetzung von Eliots *The Waste Land* arbeitete. (Vgl. Mario Vitti: *Φθορά και Λόγος. Εισαγωγή στην Ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. (Zerfall und Logos. Einführung in die Dichtung von G. Seferis)*. Athen: Estia, 1980, S. 66-69). Der Mythos bei Seferis ist, wie Keeley darlegte, mit einem „continuous framework“ bzw. mit einem „overall structure“ gleichzusetzen. Zu diesem Gedanken leitete nicht zuletzt die Notiz von Seferis, die den Gedichten in *Mythistorema* vorangestellt wurde. Vgl.: „Es sind die beiden Wortbestandteile, die mich den Titel dieser Arbeit wählen ließen: Mythos, weil ich offenkundig genug eine bestimmte Mythologie benutzte; Istoria, weil ich mich bemühte, mit einem gewissen Zusammenhang einen Zustand zu beschreiben, der von mir ebenso unabhängig ist wie die Gestalten einer Novelle („mythistorema“).“ Übersetzt von Hans-Christian Günther in: Seferis, *Gedichte*, S. 302. Siehe auch Keeley, „Seferis and the mythical Method“, S. 90-91.

1065. Der Gedichtband *Mythistorema*, der aus 24 Gedichten zusammengesetzt wurde, enthält reichliche Anspielungen auf die *Odyssee* wie auch auf die Argonauten-Saga.

1066. Robert Levesque erstellte bereits 1945 eine Auswahl aus dem Seferis-Werk in die französische Sprache. Siehe: Georges Seféris: *Choix de poèmes traduits et accompagnés du texte grec avec une préface. Collection de l'Institut français d'Athènes*. 1945.

1067. Seferis, *Poesie* (1962), S. 93.

1068. Seferis, *Poesie* (1962), S. 93.

handelt es sich um ein Gefühl kultureller und individueller Entfremdung vom eigenen Land, das u.a. in einer gespaltenen Beziehung zu der griechischen Antike verwurzelt war;¹⁰⁶⁹ jedem Griechen käme quasi die Aufgabe zu, über Auseinandersetzung mit der griechischen Vergangenheit, sich neu zu definieren. Laut Enzensberger ist Seferis diese Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und überdies die Neudefinition dessen, was bedeutete „Grieche zu sein“, mithilfe des Mythos gelungen. Den Mythos erwarb Seferis zu neuem Leben und mittels Mythos stellte er die Weichen für das „erkenn dich selbst“. Enzensberger brachte dieses Argument auf folgende Formel: „Auf ihm kann jenes schwierige Geschäft gelingen, ein Grieche zu sein; denn der Mythos ist dasjenige seltene Ding, das am besten weiß, was wir bedeuten – solange wir uns in ihm wiedererkennen können: wo nicht, gefriert er zu Gips.“¹⁰⁷⁰

Enzensberger führte weiter aus, dass sich Seferis' Dichtung nicht nur aus dem antiken Mythos, sondern auch aus einer im Wortlaut des Übersetzers „modernen Sensibilität jenen ersten und einfachen Dingen“ speiste.¹⁰⁷¹ Seferis, dem die Modernität im Vergleich zu vielen anderen griechischen Dichtern, wie Enzensberger darlegte, eigen zu sein scheint, führte mit seiner Lyrik den Eintritt der griechischen in die moderne Literatur ein.¹⁰⁷² Von daher erweist sich der Vergleich zwischen Seferis und den Modernisten Eliot und Perse, den Enzensberger in seinem Nachwort stellte, gut begründet zu sein. Aus der Dichtung aller drei Dichter las Enzensberger gewisse gemeinsame Charakteristika heraus: Erstens den Verzicht auf das eigene „Ich“ und die damit einhergehende Übernahme einer poetischen Maske oder eines Pseudonyms.¹⁰⁷³ Zweitens

1069. Brechbühl, „Der unscheinbare Monolith“, ohne Seitenangabe. Der Rezensent erkannte z.B. im Gedicht: „Denk an das Bad, wo du erschlagen wardst“ aus *Mythistorama* eine Reflexion über die schwankende griechische Identität sowie die gesplante Beziehung zur Antike: „[...] da hält einer einen Marmorkopf in Händen, er weiss nicht, wo er die Bildungsreliquie abstellen soll, so beginnt sie eben zu leben. Aber sie lebt in einer Zwischenwelt von Archaik und Massentourismus und findet sich nicht zurecht.“

1070. Giorgos Seferis: *Poesie*. Übersetzung und Nachwort von Christian Enzensberger. Auflage 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 96-97.

1071. Seferis, *Poesie* (1987), S. 94.

1072. Seferis, *Poesie* (1987), S. 94.

1073. Seferis erfand, beispielsweise, zwei Masken bzw. Personae, und zwar „Μαθιός Πασκάλης“ und „Στράτης Θαλασσινός.“ Stratis Thalassinós bzw. Stratis der Seemann ist, in Anlehnung an George Thaniel, „a persona which Seferis had used to represent a more adventurous, aggressive and realistic part of his personality, his odyssean self, so to speak [...]“. Stratis der Seemann scheint, einem früheren Eintrag (24.12.1932) aus dem Tagebuch von Seferis *Μέρες Β' (Tage II)* zufolge, aus El Greko, Bach und ein Stein am Meer, irgendwo in Griechenland zusammengesetzt zu sein. Vgl. hier George Thaniel: „Seferis and England. A Greek Poet in an english Landscape.“ In: *Journal of Modern Greek Studies*, 5, 1 Mai (1987), S. 85-107, hier S. 91 und Giorgos Seferis: *Μέρες Β' (Tage II)* 24.08-1931-12.02.1934. Athen: Ikaros, 1984, S. 108. Es muss hinzugefügt werden, dass Stratis der Seemann eine Figur ist, die auch in Seferis' postum (1974) veröffentlichtem Roman *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* bzw. *Sechs Nächte auf der Akropolis* erscheint und siebzehn Mal insgesamt in seiner Lyrik zur Sprache kommt. Vgl. Giorgos Seferis: *Sechzehn Haikus. Stratis der Seemann. Aus dem Übungsheft (griechisch-deutsch)*. Übers. von Günter Dietz. Hg. von Roswitha Th. Hlawatsch und Horst G. Heiderhoff. Waldbrunn: Heiderhoff Verlag, 1983, S. 70. Der Name „Μαθιός Πασκάλης“ ist, wie G.P. Savvidis erklärte, aus dem Roman

die gleichzeitige Präsenz im Gedicht von Dingen, „die sind“ und Menschen, „die tun“ und drittens die Suche nach dem „sachlichen genauen, unzweideutigen“ Wort.¹⁰⁷⁴ Es ist diese Suche, die die Poesie von Eliot, Perse und Seferis in die Nähe der „reinen Diktion“ rückte.¹⁰⁷⁵ Hinter dem Vergleich zwischen Seferis und dem französischen Dichter Perse, mit dem Seferis allerdings den gleichen Berufsweg teilte – beide waren Diplomaten, wie auch Eliot, dessen Gedichte Seferis ins Griechische übersetzte,¹⁰⁷⁶ – verbarg sich das Ziel, durch Hervorhebung der künstlerischen Verwandtschaft mit zwei bereits renommierten Dichtern und Nobelpreisträgern, den literarischen Wert von Seferis zu beglaubigen.¹⁰⁷⁷ Gleiche Tendenz offenbarte sich, wie bereits gesehen, am Beispiel der Rezeption sowohl von Kavafis als auch Ritsos.¹⁰⁷⁸

Der Dichtung von Seferis ist schließlich neben der modernen Sensibilität und dem Mythos die Einfachheit essenziell;¹⁰⁷⁹ anhand von folgenden Versen: „Δεν θέλω τίποτε άλλο παρά να μιλήσω απλά, να μου δοθεί ετούτη η χάρη“ („Nichts anderes will ich nur daß ich einfach rede, daß diese Gnade mir geschenkt“) aus dem Gedicht: „Ένας γέροντας στην ακροποταμιά“ bzw. „Ein Greis am Flussufer“ wurde die Einfachheit zumal zum Credo des Dichters erklärt.¹⁰⁸⁰

von Pirandello *Il fu Mattia Pascal* entnommen. Μαθιός Πασκάλης ist die ins Griechische übernommene Version des Protagonisten von Pirandello im oben genannten Roman. (Vgl. Seferis, *Ποιήματα (Gedichte)*, S. 319).

1074. Seferis, *Poesie* (1987), S. 95 und 96. Ähnlich beschrieb Dimaras das Wort von Seferis, das „dem höchsten lyrischen Elan, aber auch dem einfachsten Ausdruck menschlichen Alltagswesens zugehört.“ (Seferis, *Gedichte. Nobelpreis*, S. 31).

1075. Enzensberger räumte ein, dass Seferis' Suche nach dem genauen Wort das höchste Primat bei seiner Übersetzung gab. Im Einklang mit der Diktion von Seferis versuchte sich Enzensberger an dem einfachen Wort „nicht das schöne oder glatte, sondern das genaue, nicht das verschluderte, aber auch nicht das antiquierte oder barocke.“ Dies ist allerdings die einzige Anmerkung von Enzensberger zu seiner Seferis-Übersetzung. Im Gegensatz zur Rezeption von Kavafis äußerten sich die Übersetzer von Seferis äußerst lakonisch zu ihren Übertragungen.

1076. Vgl. T.S. Eliot: *Η Έρημη Χώρα. Μαρίνα. Δυσκολίες πολιτευομένου. Τρία Χορικά. Εισαγωγή, Σχόλια, Μετάφραση Γιώργου Σεφέρη*. (Das wüste Land. Marina. Einleitung, Kommentare, Übersetzung von G. Seferis). Athen 1936. Siehe auch: T.S. Eliot: *Η Έρημη Χώρα και άλλα Ποιήματα. Εισαγωγή, Σχόλια, Μετάφραση Γιώργου Σεφέρη*. (Das wüste Land und andere Gedichte. Einleitung, Kommentare, Übersetzung von G. Seferis). Athen: Ikaros, 1949, sowie desselben: *Φονικό στην εκκλησιά. Μετάφραση του Γιώργου Σεφέρη*. (Mord im Dom). Athen: Ikaros, 1963.

1077. Eliot erhielt 1948 und Perse 1960 den Nobelpreis für Dichtung.

1078. In der ersten Phase der Kavafis-Rezeption war, wie bereits gesehen, der Bezug auf George sehr stark. Im Fall von Ritsos wurde die ideologische und poetologische Verwandtschaft mit Brecht in den Vordergrund der DDR-Rezeption gerückt. Siehe hier die Kapitel 2.2, 2.2.1, 2.3.2. für Kavafis und 3.4.1. für Ritsos.

1079. Diese Einfachheit kam aber dem Prinzip nicht nach, leicht zugängliche und verständliche Gedichte zu Papier zu bringen. Einfachheit sei, in Anlehnung an Trebesch, eher an die Forderung angeknüpft, das „Ursprüngliche“, das „Unverdorbene“, das „Naive“, das „Unpathetische“ sowie das „Ungekünstelte“ bzw. das „wirklich Humane“ in die Dichtung einzubringen. (Jochen Trebesch: *Diener zweier Herren. Diplomatenautoren des 20. Jahrhunderts. Giorgos Seferis. 1900-1971*. Berlin: Nora, 2004, S. 10).

1080. Der Vers ist nach der Übersetzung von Hans-Christian Günther zitiert. (Vgl. Seferis, *Gedichte*, S. 190-192, hier S. 192). Im gleichen Zusammenhang ist auf den Text von Dimitris Dimiroulis: „The humble Art and the exquisite Rhetoric“ hinzuweisen. (Dimitris Dimiroulis: „The humble Art and the exquisite Rhetoric. Tropes in the

Seferis' Bedürfnis, einfach reden zu können, ist eng mit dem Ziel verbunden, die Dinge zu sehen und für den Leser anschaulich darzustellen. Dabei gehen die Dinge über ihre Dinglichkeit hinaus und werden zu Symbolen erhöht. Das Meer ist in einem Gedichtzyklus wie z.B. *Mythistorema* „nicht mehr nur das Meer“, sondern auch Bestandteil des „uralten Schauspiels“ verwoben mit Menschengeschichte, wie Enzensberger zu bedenken gab.¹⁰⁸¹ Die Dinge bilden folglich in der Dichtung von Seferis einen Hintergrund und dienen als Allegorie für etwas Grundsätzlicheres.

Enzensberger bemühte sich bei dieser Erstvorstellung des griechischen Dichters auf deutschsprachigem Boden Klarheit in Kernfragen des Seferis-Oeuvres zu schaffen. Indem Enzensberger die Aufmerksamkeit des Lesers auf Seferis' Modernität, auf die Präsenz des Mythos im Werk und nicht zuletzt auf die Frage lenkte, was für den Dichter Grieche zu sein bedeutete, berührte Enzensberger wesentliche Aspekte des Seferis-Werks. Hiermit wurden Facetten dieses Werks ans Licht gebracht, die dem gebildeten (deutschsprachigen) Publikum geläufig und vertraut waren, denn diese z.B. die Hinwendung zu Mythos und Moderne beruhten auf Europas Kulturerbe. Marielise Mitsou hat dies erkannt und zu Recht darauf hingewiesen, dass jenes „klassische Erbe der Dichtung von Seferis ihr internationales, weltweites Ansehen schenkt.“¹⁰⁸² So erklärt sich auch der Fakt, dass Enzensberger bei seinem Porträt von Seferis weder in Details ging noch die wohl anspruchsvollen Gedichte mit

Manner of G. Seferis.“ In: *The Text and its Margins. Post-structuralist approaches to twentieth-century greek Literature*. Hg. von Margaret Alexiou. New York: Pella Publishing Co., 1985, S. 59-85, hier S. 65-68). Dimiroulis richtete in seinem Text den Blick auf folgendes Paradoxon. Seferis erklärte zwar zu seinem Ziel, einfach zu reden bzw. schreiben; die Art und Weise aber, in die Seferis in diesem Gedicht tatsächlich redet bzw. schreibt, kam der Forderung nach „unmediated simplicity“ nicht nach. Um es auf eine andere Formel zu bringen, die poetischen Mittel, die sich Seferis in diesem Gedicht bediente, widersprechen der Kernaussage des Gedichtes bzw. dem Verlangen nach Einfachheit. Dimiroulis brachte dies wie folgt zur Sprache: „The disapproval of the decorated art and the longing for an unmediated simplicity are expressed in spectacular metaphors arrayed in a complex system of substitutions and transformations.“ Das Gedicht ist folglich, laut Dimiroulis, vom Paradox geprägt, dass: „[...] this dismissive assertion is itself overdecorated“; auf diese Weise fiel das Gedicht einer rhetorischen Extravaganz anheim, die „it had so rigorously denounced.“

1081. Seferis, *Poesie* (1987), S. 95. Vgl. hier das Gedicht „Den Boten“ in: Seferis, *Poesie* (1962), S. 9. In ähnlichem Sinne sind die Statuen nicht mehr nur Statuen (ein Kunstwerk), sondern sie wurden, z.B. im Gedicht *Drossel* zum Symbol für die Herrlichkeit und zugleich die Vergeblichkeit des menschlichen Körpers, wie Argyriou nahe legte; Beaton erkannte ferner in den Statuen, vor allem im Gedichtzyklus *Mythistorema* „[...] this longing to return beyond the lifeless remains of a past life, that the statues represent, to the living vitality that created them [...] to generalise, the statues in Seferis' poetry seem to represent the negative side of the heritage from the ancient world [...] the statues are the opposite of nature, love and inspiration; and many of the poems seek to escape from them, to break the circle and reach back to the spontaneous and natural experience, that, Seferis believes, created the statues in the first place.“ (Alexandros Argyriou: *17 Κείμενα για τον Σεφέρη* (17 Texte über Seferis). Auflage 2. Athen: Kastaniotis, 1990, S. 62-63 und Beaton, *George Seferis*, S. 47-48).

1082. Marielise Mitsou: „Ein Grieche – Giorgos Seferis.“ In: *Der Photograph Giorgos Seferis*. München: Literaturhaus, 2001, S. 9-13, hier S. 12.

Kommentaren versah. Denn der Modernist Seferis war dem deutschsprachigen Leser zugänglicher als Kavafis oder Ritsos. Die in der Seferis-Dichtung heraufbeschworene antike Welt war diesem Leser vertraut, während die Realität der Verbannunginseln eines Ritsos jenseits der humanistischen Bildung das Publikum befremdete.

Der Aufmerksamkeit des Übersetzers und darüber hinaus auch des Lesers entging aber ein anderer, gleich wichtiger Aspekt der Dichtung von Seferis, und zwar die Verknüpfung mit der neugriechischen Kultur- und Literaturgeschichte, von *Erotokritos* über die mittelalterliche Chronik Zyperns und das Volkslied bis hin zu Solomos, Kavafis und Karyotakis.¹⁰⁸³

Bei der Erstvorstellung von Seferis durch Enzensberger verhielt es sich gleichartig wie bei der Erstvorstellung von Kavafis bzw. Ritsos im deutschsprachigen Raum. Das Schaffen der Dichter wurde im Lichte der Merkmale ausgeleuchtet, die diese so nahe wie möglich in die Sphäre des Vertrauten und Eigenen bzw. der deutschen oder der Weltliteratur rückten. Verknüpfungspunkte waren bei Seferis die Modernität und darüber hinaus der zu Eliot gestellte Vergleich; bei Kavafis die Wahlverwandtschaft mit Stefan George und im Fall von Ritsos die Orientierung am sozialistischen Realismus und an Brecht. Erst in der nachfolgenden Seferis-Rezeption, nachdem sich der Dichter bereits einen Namen gemacht hatte, wurde mit Nachdruck betont, dass sich Seferis ohne Europa aus den Augen zu verlieren im Fundus zugleich der antiken Tradition, der Evangelien und der Volksdichtung ungeniert bediente.¹⁰⁸⁴

Es wird an dieser Stelle hinzugefügt, dass Enzensberger auch in der zweiten Auflage von *Poesie* (1987) nicht auf diesen Aspekt des Seferis-Werks einging. Enzensberger fühlte sich nur dazu verpflichtet zu ergänzen, dass die Lektüre von Seferis einen beträchtlichen Erkenntnisgewinn mit sich bringe. Seferis hält uns mit seinen Gedichten einen (selbst)kritischen Spiegel vor Augen und scheint in Zeiten der Angst und Unruhe nach den

1083. Vgl. Mitsou, „Ein Grieche – Giorgos Seferis“, S. 12. Im Gegensatz zu Enzensbergers *Poesie* brachte die fünf Jahre später (1967) erschienene Ausgabe *Collected Poems* von Keeley / Sherrard genau diese Bindung an die neugriechische Kultur- und Literaturgeschichte sehr deutlich ans Licht. Vgl. hier exemplarisch die Einleitungssätze von Keeley / Sherrard: „The poetry of George Seferis, whatever relation it may have to the literature of other countries, stems first of all from a tradition that is eminently Greek. This means that it not only shares in the modern revival which has produced, during the last hundred and fifty years or so, such distinguished Greek poets as Solomos, Kalvos, Palamas, Sikelianos, and Cavafy; it also proceeds, like most of the poetry that belongs to this revival, from earlier sources. One of these is the long tradition of Greek ballads and folk songs.“ (George Seferis: *Collected Poems 1924-1955. Translated, edited and introduced by Edmund Keeley and Philip Sherrard*. Princeton: Princeton University Press, 1967, S. vii).

1084. Vgl. hier Seferis, *Alles voller Götter*, S. 281.

Menschen zu suchen und zu fragen.¹⁰⁸⁵ So schrieb Enzensberger in seinem zweiten Nachwort mit Rückbesinnung auf die erste Auflage des Gedichtbandes *Poesie* folgendes:

Fünfundzwanzig Jahre später hätte ich von Seferis lieber geschrieben, daß er, wie fast alle großen Dichter der Moderne, aus einer bestimmten, in uns verschütteten Schicht heraus wahrnimmt und ihr eine Stimme gibt; daß er sie dadurch in uns wiedererweckt, uns an Angelpunkte unserer eigenen wie der großen Geschichte erinnert und uns so einen verloren Teil unserer selbst zurückruft.¹⁰⁸⁶

Enzensberger brachte an der oben zitierten Stelle die Seferis-Dichtung mit einem Erkenntnisgewinn in Verbindung, der sich nicht von dem besagten, antiken (klassischen) Erbe ablöste. Denn die Leser erkennen jenes Erbe in den Gedichten von Seferis wieder und finden darin ihre „Sehnsucht [...] nach einer modernen Interpretation ihrer eigenen geistigen Wurzeln.“¹⁰⁸⁷

In den folgenden Kapiteln wird der Frage nachgegangen, wie sich das von Enzensberger abgezeichnete Seferis-Bild in der darauffolgenden Rezeption niederschlug und welche womöglich neuen Merkmale diesem Bild hinzugefügt wurden.

4.2 Sechzehn Haikus

In der von Günther Dietz im Jahr 1968 herausgebrachten Ausgabe *Sechzehn Haikus* im Horst Heiderhoff Verlag blieb die Fokussierung auf Merkmale des Seferis-Werks erhalten, die Enzensberger bereits behandelt hatte.¹⁰⁸⁸ Der Zugriff auf Mythos und Moderne sowie die Konzentration auf Einfachheit im Duktus und auf Griechenland prägte sich gleichermaßen in das Bild des Dichters ein, wobei erwartungsgemäß die Hinwendung zum Mythos ebenso wie zur Antike im Zentrum der Annäherung des Altphilologen Dietz stand.

Seferis' Dichtung ist dafür kenntlich, in Anlehnung an Dietz, die Funktion des Mythos, einst „gemeinsames Gut der Griechen, der Antike und Europas“, wiederherzustellen.¹⁰⁸⁹ Seferis ist in seiner Poesie bestrebt, den Mythos zu regenerieren und auf seine etwaige Rolle als universellen

1085. Vgl. hier die Rede von Seferis bei der Verleihungszeremonie des Nobelpreises: „Denn ich glaube, daß die von Angst und Unruhe beherrschte moderne Welt, in der wir leben, die Dichtung braucht [...]. In dieser Welt, die immer enger wird, braucht jeder von uns den anderen. Wir müssen den Menschen suchen, wo immer er ist.“ (Seferis, „Rede in Stockholm“, S. 148-150, hier S. 149-150).

1086. Seferis, *Poesie* (1987), S. 97.

1087. Ulrich M. Schmid: „Die schwierige Suche nach Griechenland. Zum 100. Geburtstag des Schriftstellers Giorgos Seferis.“ In: *NZZ*, Nr. 42 (19.02.2000), S. 65-66, hier S. 65.

1088. Giorgos Seferis: *Sechzehn Haikus. Griechisch und Deutsch*. Übersetzung und Nachwort von Günter Dietz. Frankfurt am Main: Horst Heiderhoff Verlag, 1968. In demselben Jahr und im selben Verlag erschien auch der Auswahlband *Zeugenaussagen I* von Günter Dietz. Siehe das entsprechende Kapitel (3.3) über die Ritsos-Rezeption.

1089. Seferis, *Sechzehn Haikus*, ohne Seitenangabe.

Bezugs- und Orientierungspunkt zurückzuführen.¹⁰⁹⁰ Wie Enzensberger vertrat auch Dietz den Standpunkt, dass die Bindung zur „antiken Vergangenheit, zur Geschichte und zum Mythos“ einen Überblick über den heutigen Zustand der Menschheit verschaffen könne.¹⁰⁹¹ Seferis greift, in Anlehnung an Dietz, auf die antike aber auch auf die neugriechische Literatur zurück – Tatsache der Enzensberger, wie bereits geschildert, keine Aufmerksamkeit schenkte – mit dem Ziel, den Eindrücken über das aktuelle Weltgeschehen poetische Gestalt zu verleihen.¹⁰⁹² Diese Auseinandersetzung mit der antiken Vergangenheit und der Geschichte mündete nicht zuletzt in eine Neudefinition dessen, was wohl bedeutete, „griechisch zu sein“; für Seferis, wie M. Mitsou bereits zu erkennen gab, ging die Eigenschaft „griechisch zu sein“ weit über die Grenzen einer „naturegebenen, selbstverständlichen Angehörigkeit“ auf eine kosmopolitisch-humanistische Identität hinaus, die „eine höhere Stufe des Selbstgefühls“ erreicht hatte.¹⁰⁹³ Was die Kriterien für die lediglich auf die *Sechzehn Haikus* beschränkte Textauswahl betrifft, darauf ging Günter näher ein. Die Haikus, die auf eine extrem knappe und zugleich strenge Form reduziert sind, spiegeln in Kleinformat laut Dietz „die ganze Welt – und Menschenerfahrung des Dichters Seferis [...]“ wider;¹⁰⁹⁴ ferner bestätigen sie das Argument, dass Seferis’ Sprache und Duktus fürwahr einfach sind;¹⁰⁹⁵ des Weiteren bringen diese einen Erkenntnisgewinn auf, da sie als „Blitzlichter [...] das Netz der Existenz sichtbar machen, in das wir verstrickt sind und in dem wir uns fast schon zu wohl fühlen.“¹⁰⁹⁶ Es ist nicht zuletzt zu vermuten, dass Dietz eine Vorliebe für die prägnante Form des Kurzgedichtes hatte. Den Beweis dafür erbringt allerdings seine Auseinandersetzung mit dem Ritsos-Werk, die sich auch auf die Übersetzung von Kurzgedichten bzw. auf die *Zeugenaussagen* konzentrierte. Obwohl die Gedichtform der *Zeugenaussagen* keine Ähnlichkeit mit Haikus aufweist, ist deren Wirkung auf den Leser von Dietz in vergleichbaren Konturen gezeichnet. Beide schaffen, Dietz

1090. Seferis, *Sechzehn Haikus*, ohne Seitenangabe.

1091. Vgl. Seferis, *Sechzehn Haikus*, ohne Seitenangabe: „Erst in der Beziehung zur antiken Vergangenheit, zu Geschichte und Mythos seines Landes hellt sich für Seferis das Bild des Menschen auf, wird es verständlich, sympathisch und objektiv.“

1092. Seferis, *Sechzehn Haikus*, ohne Seitenangabe.

1093. Mitsou, „Ein Grieche – Giorgos Seferis“, S. 9-10.

1094. (Seferis, *Sechzehn Haikus*, ohne Seitenangabe). Die Haikus bestehen aus drei kurzen Versen, die jeweils in der Silbenfolge 5:7:5 vorkommen. Es handelt sich um eine japanische Versform, die in Europa im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts übernommen wurde. Die Thematik der Haikus trifft lyrische oder auch humoristische Töne. Mehr dazu in: Seferis, *Ποιήματα (Gedichte)*, S. 321.

1095. Die Einfachheit in Sprache und Ton ist „um so wirkungsvoller, je unmittelbarer die Intensität des Kurzgedichts einer spezifischen Empfindlichkeit des Lesers entspricht.“ (Seferis, *Sechzehn Haikus*, ohne Seitenangabe).

1096. Seferis, *Sechzehn Haikus*, ohne Seitenangabe.

zufolge, den Dichtern die Möglichkeit „im einfachen Bild auf Seelenzustände und Daseinsmomente einzugehen, die unter der scheinbar zufälligen, flüchtigen und doch faßbaren Oberfläche einen Abgrund an objektiver Beziehung verbergen.“¹⁰⁹⁷

Noch in einer anderen Hinsicht verhielt es sich aber mit der Ausgabe *Poesie* (Seferis) wie mit den *Zeugenaussagen* (Ritsos). Dietz kam 1968 an keiner Stelle über die Dichtung hinaus und erwähnte indes die politische und geistige Lage des Ausgangslandes mit keinem Wort (Militärdiktatur und das selbst aufgelegte Schweigen seitens der griechischen Intellektuellen, die in ihrer Heimat unter Zensur keine Werke publizieren mochten). Dass Dietz nicht auf die politische Lage Griechenlands einging, erntete allerdings im deutschsprachigen Raum scharfe Kritik.

So erging sich *Die Zeit* mit wenig Zurückhaltung darüber, dem dichterischen Engagement des Horst Heiderhoff Verlages und dem getriebenen Aufwand für die Herausgabe der *16 Haikus* mit Ironie zu begegnen: „Der Verlag hat keine Mühe gescheut, die achtundvierzig Zeilen dieser sechzehn Haikus, die bequem auf einem losen Blatt von Luchterhand unterzubringen wären, zu einem Buch aufquellen zu lassen. Daraus spricht eine altväterisch submisse Ehrfurcht vor dem Dichterwort.“¹⁰⁹⁸ In dem gleichen sarkastischen Ton entpuppte sich die Auswahl von Günther und dessen Auslegung der Gedichte als Farce, angesichts dessen, dass „seit zwei Jahren in Griechenland Diktatur herrscht, seit zwei Jahren dort im Namen der hellenisch christlichen Kultur Menschen gefoltert werden.“¹⁰⁹⁹

und der Übersetzer Günter Dietz entblödet sich nicht, den Griechen Seferis mit dezidiert belanglosen Haikus vorzustellen, von denen er allen Ernstes sagt, sie machten „das Netz der Existenz sichtbar, in das wir verstrickt sind und in dem wir uns fast schon zu wohl fühlen.“ Kultur? Ein Hohn.¹¹⁰⁰

In gleichem Zusammenhang fällt auf, dass Dietz äußerst vorsichtig und auf Distanz zur Geschichte ging. Der Lebensweg von Seferis, der von Wirren und Wendungen der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts geprägt wurde, stellte sich im Nachwort von Dietz überraschenderweise von Verfolgungs- und Exilerfahrung losgelöst dar. Auf diese Weise liest man hier, dass 1914 kurz vor Ausbruch des ersten Weltkrieges die Familie von Seferis „Ionien verließ [...] und siedelte nach Athen“ wie auch, dass Seferis 1941 „bald nach seiner Heirat, der

1097. Seferis, *Sechzehn Haikus*, ohne Seitenangabe. Vgl. die Kapitel 3.3 und 3.3.1 in der vorliegenden Arbeit.

1098. Salzinger, „Kritik in Kürze“, ohne Seitenangabe (<http://www.zeit.de/1969/20/kritik-in-kuerze>).

1099. Salzinger, „Kritik in Kürze“, ohne Seitenangabe (<http://www.zeit.de/1969/20/kritik-in-kuerze>).

1100. Salzinger, „Kritik in Kürze“, ohne Seitenangabe (<http://www.zeit.de/1969/20/kritik-in-kuerze>).

griechischen Regierung nach Kreta, Ägypten [...] und nach Südafrika ins Exil folgt und 1944 nach Athen“ zurückkam.¹¹⁰¹

Diesem nachgezeichneten Lebensweg gingen jedoch die Fakten ab (Erster und Zweiter Weltkrieg), die beiden forcierten Umsiedlungen zu Grunde lagen, und welche Enzensberger in seinem Nachwort 1962 sehr deutlich artikulierte.¹¹⁰² Dietz stellte den Lebenslauf von Seferis derart dar, als hätten Heimatlosigkeit und Entwurzelung darin keine Rolle gespielt. Somit ließ Dietz zwei wichtige Dimensionen der Biografie von Seferis (die kleinasiatische Katastrophe und den Zweiten Weltkrieg) unberücksichtigt, die auch in seinem Werk einen festen Platz innehatten.¹¹⁰³ Denn Seferis' Lyrik ist wohl in die Stimmung eingehüllt, wie M. Mitsou anmerkte, die „das traurige Los der Griechen“ auslöste.¹¹⁰⁴

1101. Seferis, *Sechzehn Haikus*, ohne Seitenangabe.

1102. Vgl. das Kapitel 4.1.

1103. Kritiker sahen im Gedichtband *Mythistorema* eine poetische Bearbeitung der kleinasiatischen Katastrophe mittels Mythos, die für Seferis den Verlust seiner Urheimat mit sich brachte. (Vgl. Nikos Orphanidis: *Η πολιτική Διάσταση της Ποίησης του Σεφέρη*. (Die politische Dimension der Seferis-Dichtung). Athen: Astir, 1985, S. 25, Giannis Dallas: „Μια Αίσθηση πέρα από τον Καβάφη. Με το Κλειδί της Κίχλης“ („Ein Gespür jenseits Kavafis. Mit dem Schlüssel von Drossel“) in: *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό Αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*. (Über Seferis. Widmungsheft zum 30. Jubiläum der Gedichtsammlung: Wende). Athen, 1961, S. 292-303, hier S. 300). Papazoglou deutete ebenfalls darauf hin, dass die kleinasiatische Katastrophe, das Andenken an die Heimat und die Sehnsucht nach der immer verlorenen Heimat, die Thematik von Seferis beharrlich festlegten. Das wiederkehrende Motiv des, laut Papazoglou, unmöglichen Nostos, das im Seferis-Werk verschiedene Formen annahm, wie z.B. die zwecklose Reise, die ununterbrochene Irrfahrt oder die vergebliche Suche nach der immer verloren gegangenen Liebe oder nach einem authentischen Leben, entspricht genau dieser Erfahrung der Entwurzelung und Heimatlosigkeit. (Christos Papazoglou: „Μύθος και Ιστορία στη σεφερική Νέκυια“ („Mythos und Geschichte in Seferis-Nekyia“). In: *Γιώργος Σεφέρης. Το Ζύγισμα της Καλοσύνης*. (Giorgos Seferis. Das Wiegen der Gültigkeit). Hg. von M. Pieris. Athen: Mesogeios, 2004, S. 115-126, hier S. 116). Die Auswirkung der Entwurzelung und Heimatlosigkeit wurde nicht zuletzt in der deutschsprachigen Sekundärliteratur über Seferis thematisiert. Siehe: Trebesch, *Diener zweier Herren*, S. 5: „Die Enttäuschung über die Zerstörung des heimatlich-hellenistischen Erbes war umso größer, als Seferis das Trauma von 1922 die Verfolgung und Vertreibung der Griechen aus Kleinasien zeitlebens verfolgt hat. Nie verließ ihn auch wegen seiner späteren Odyssee als Diplomat durch Europa und Nahost das Gefühl, entwurzelt zu sein.“ Des Weiteren verdichtete Seferis in den Gedichtbänden *Logbuch I* und *II* die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs und des Lebens im Exil. Das Poem *Drossel* ist nicht zuletzt historisch geprägt und trägt besonders in dem letzten Teil („Das Licht“) die Narben des Bürgerkrieges. Insofern bezeichnete Dallas es als mythologisierte Erinnerung an den griechischen Bürgerkrieg. Vgl. Dallas, „Μια Αίσθηση πέρα από τον Καβάφη“ („Ein Gespür jenseits Kavafis“), S. 300. Zu demselben Gedicht siehe auch: Papazoglou, „Μύθος και Ιστορία στη σεφερική Νέκυια“ („Mythos und Geschichte in Seferis-Nekyia“), S. 125 und Beaton, *George Seferis*, S. 55.

1104. Mitsou, „Ein Grieche – Giorgos Seferis“, S. 10. Im gleichen Kontext ist die Erwähnung des Namens von Mikis Theodorakis im Nachwort von Dietz mit Skepsis zu begegnen. Dietz beklagte mit Recht den editorischen Mangel an wissenschaftlichen Behandlungen über Seferis wie auch dessen geringen Bekanntheitsgrad innerhalb des griechischen Raums zur Zeit der Nobelpreisverleihung. Dietz registrierte aber auch, dass Seferis „nur als Dichter jener wenigen Strophen bekannt war, die der Schlagerkomponist Theodorakis vertont hatte.“ Dabei verschwieg Dietz zweierlei. Erstens, dass der zum Schlagerkomponisten mutierte Theodorakis 1967 von den Obristen verhaftet und gefangen gehalten wurde. Zweitens, dass die Gedichtvertonungen von Theodorakis eine besonders wichtige Rolle bei dem Protest gegen die Junta spielten. Es muss noch gesagt werden, dass die Bezeichnung „Schlagerkomponist“ für Theodorakis aus der zweiten Auflage (1983) der *Sechzehn Haikus* gestrichen und durch die Wortwahl „Komponist“ ersetzt wurde. (Vgl. Seferis, *Sechzehn Haikus*, ohne Seitenangabe und Seferis, *Sechzehn Haikus. Stratis der Seemann*, S. 68). Der Standpunkt, dass Seferis bis zur

Seferis' Erschütterung drückte sich in seinem Werk (Poesie und Tagebücher) aus, in dem das Trauma der kleinasiatischen Katastrophe ebenso wie der verheerende Weltkrieg und der griechische Bürgerkrieg in unauslöschliche Bilder gefasst wurden, vor denen der Leser heute noch stehenbleibt. Nora Anagnostaki las z.B. aus folgenden Versen ein prophetisches Bild des Unheils heraus, das der Zweite Weltkrieg mit sich brachte:

Dennoch waren's keine andren Vögel die die Bauernmädchen abgeschlachtet / das Blut rötete die Milch auf den Steinplatten der Straße / und ihre Pferde geräuschlos wie das geschmolzene Blei / warfen undeutbare Umrisse in ihre Tränken. / Und die Nacht schnürte unablässig ihre gebogenen Hälse zu / die nicht sangen denn es gab keinen Weg zu sterben / sondern zuschlugen und hinhäuteten die Gebeine der Menschen / blindlings. Und ihre Flügel kühlten das Grauen.¹¹⁰⁵

Anagnostaki sah im Bild der Schwämme ein Symbol für das Grauen und die Verwüstung, die der Zweite Weltkrieg Europa erbringen würde und identifizierte die zwar schönen, aber inhumanen Vögel mit der arischen Rasse bzw. mit dem Nazi-Deutschland, das zur Verfassungszeit des Gedichtes aufbrach, um in andere europäische Länder einzufallen.¹¹⁰⁶

Anhand der bisherigen Darlegung wurde aufgezeigt, dass die Geschichte des vorigen Jahrhunderts nicht aus Seferis' Leben und Werk wegzudenken ist.¹¹⁰⁷ Die Nichtberücksichtigung bzw. die verharmloste geschichtliche Version bei Dietz wirft indes

Verleihung des Nobelpreises in Griechenland nur geringe Beachtung fand, wiederholte sich interessanterweise gut 17 Jahre später 1985 im Nachwort der Ausgabe *Drei Geheime Gedichte* von Kopidakis, wobei darin die jungen Leute, die die vertonten Gedichte von Seferis sangen, zu den Eingeweihten seiner Lyrik zugeordnet wurden: „Gleichzeitig mit der Weltöffentlichkeit nahmen auch die Griechen Kenntnis von der Tatsache, daß ihr Land einen weiteren großen Dichter geboren hatte. Bis dahin kannten bestenfalls einige hundert in die literarischen Strömungen eingeweihte Menschen und die jungen Leute, die in den Straßen und Tavernen die von Mikis Theodorakis vertonten Gedichte „Weigerung“ und „Epiphanie“ sangen, das Werk des Dichters.“ (Giorgos Seferis: *Drei Geheime Gedichte*. Übers. von Timon Koulmasis und Danae Coulmas. Nachwort von Michalis Kopidakis. Köln: Romiosini, 1985, S. 98). Kopidakis und Dietz gingen folglich von dem gleichen Ausgangspunkt aus; Kopidakis äußerte sich aber, im Gegensatz zu G. Dietz, über Theodorakis und seine Vertonungen nicht abfällig.

1105. Verse aus dem Gedicht „Der Entschluss zu Vergessen“ in: Giorgos Seferis: *Logbücher I und II. Manuskript September 1941. Poesie und Prosa. Neugriechisch-Deutsch*. Übersetzt von Gisela von der Trenck. Mit Illustrationen von Andy Schellemann. München: Swiftinger Galerie-Verlag, 1981, S. 57. Vgl. Nora Anagnostaki: „Ο Σεφέρης της Μνήμης και της Λησμονιάς στο *Ημερολόγιο Καταστροφώματος, Α'*“ („Seferis der Erinnerung und des Vergessens in dem Gedichtband *Logbuch I*.“). In: *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό Αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*. (Über Seferis. Widmungsheft zum 30. Jubiläum der Gedichtsammlung: Wende). Athen, 1961, S. 231-242, hier S. 240.

1106. Anagnostaki, „Ο Σεφέρης της Μνήμης και της Λησμονιάς“ („Seferis der Erinnerung und des Vergessens“), S. 240. Es ist an dieser Stelle hinzugefügt, dass sich Capri-Karka in ihrem Buch: *War in the poetry of George Seferis* mit Anagnostaki über die Bedeutung des Schwämme-Symbols einigte: „[...] thus, it is not unlikely that Seferis, who as a diplomat must have sensed quite early what Nazi Germany meant for Europe, used these handsome but cruel creatures to symbolize the German invaders, at least on one level of this poem.“ Capri-Karka, *War in the poetry of George Seferis*, S. 104. Siehe auch: Capri-Karka, *War in the Poetry of George Seferis*, S. 16: „Seferis also uses the swan symbol of German mythology, the transformation of men into swans, in a prophetic image of the invasion of Greece by the Germans during World War II in his poem „The Decision to Forget.“

1107. Dimaras teilte auch den Standpunkt, dass Leben und Werk von Seferis nicht auseinander gehalten werden können. (Seferis, *Gedichte. Nobelpreis*, S. 25).

Fragen auf.¹¹⁰⁸ Sie geht weit über eine Präferenz für werkimmanente Gedichtanalyse hinaus - auch bei seinen Ritsos-Ausgaben hatte Dietz Historie und Lebensbiographie in das Bild des Dichters und in die Auslegung seiner Gedichte nicht mit einbezogen - und deutet womöglich auf das Ziel hin, ein bürgerlich-konservatives Publikum nicht an die eigene Wunde (z.B. an den Zweiten Weltkrieg) zu erinnern.¹¹⁰⁹

Auf diese Weise wundert es nicht, dass Dietz auch im Nachwort zu der zweiten Auflage seiner Seferis-Ausgabe auf eine werkimmanente Richtung konzentriert blieb. Dietz widmete seine Aufmerksamkeit exklusiv der literarischen Persona von Stratis Thalassinou (Stratis der Seemann), die erstmals durch Übersetzung von Dietz der fünf Gedichte aus *Übungsheft* im deutschsprachigen Raum auftauchte;¹¹¹⁰ es kommt in diesem Kontext auch nicht überraschend vor, dass Dietz im Nachwort den Leser vor einer Auslegung der Gedichte warnte, die auf der Biografie von Seferis beruht. Dietz zeigte auf, dass der Leser den Dichter und dessen literarische Persona, Stratis Thalassinou, nicht in einen Kreis stellen solle, weil „die Gestalt des Stratis Thalassinou [...] sich [...] nicht autobiografisch festlegen läßt.“¹¹¹¹

Trotz Ausblendung der historischen Instanz gewann der deutschsprachige Leser durch die beiden Ausgaben von Dietz (1968 und 1983) Einblick in das Seferis-Werk in der Zeit 1931-1934 bzw. vor dem Durchbruch, der mit dem Gedichtband *Mythistorema* (wie geschildert 1962 von Enzensberger ins Deutsche verlegt) kam.¹¹¹²

1108. Das gleiche gilt für die zweite Auflage der *Sechzehn Haikus*, die 1983 gleichfalls im Horst Heiderhoff Verlag erschien. Diese Ausgabe, die Dietz durchsah, ist um zehn Gedichte bereichert. Vgl. Seferis, *Sechzehn Haikus. Stratis der Seemann*. Alle Gedichte, die hier vorkommen – die Sechzehn Haikus, fünf Gedichte des Stratis Thalassinou bzw. Stratis des Seemanns sowie vier kurze Gedichte, denen der Titel „Επιτύμβιο“ („Epitaph“) vorangestellt wurde – gehen auf den Gedichtband *Τετράδιο Γυμνασμάτων* (*Übungsheft*) zurück. Dieser enthielt Gedichte, die zwischen 1928 und 1937 verfasst und 1940 in einer Auflage von 356 Exemplaren herausgegeben wurden.

1109. Die Verurteilung der Obristen von Seferis am 07.03.1969 wie auch die Tatsache, dass seine Beerdigung (1971) noch während der Junta-Zeit zum kollektiven antidiktatorischen Protest wurde, fanden zwar in einer kurzen Notiz zu Seferis' Leben Erwähnung; sie behaupteten aber, im Vergleich zu anderen Ausgaben, keinen zentralen Platz. Konträr dazu rangierte die Erklärung von Seferis in der DDR an erster Stelle seiner Biografie, denn sie bezeugte sein politisches Engagement. Es wird daher nochmal evident, dass die Auslegung des Lebens und Werks eines Dichters vom politisch-ideologischen Standpunkt der Vermittlungsinstanz (Übersetzer, Verlag, Zielland) abhängig ist.

1110. Es handelt sich um die fünf Gedichttexte die unter dem Titel: „Stratis der Seemann beschreibt einen Menschen“ stehen. Siehe auch Fußnoten 1073, 1108 sowie die Ausgabe von Dietz: Seferis, *Sechzehn Haikus. Stratis der Seemann*, S. 38-55.

1111. Seferis, *Sechzehn Haikus. Stratis der Seemann*, S. 70. Diese Bemerkung von Dietz ging auf einen Eintrag von Seferis in seinem Tagebuch *Μέρες Β' (Tage II.)* (28.05.1932) zurück. Da schrieb Seferis, in Bezug auf Stratis der Seemann „[...] έχει πολύ από μένα, μα που δεν είναι αυτοβιογραφικός“ („er hat zwar vieles von mir, er ist aber nicht autobiografisch festgelegt“). Seferis, *Μέρες Β' (Tage II.)*, S. 70. Mehr zur Persona von Stratis der Seemann in: Vitti, *Φθορά και Λόγος (Zerfall und Logos)*, S. 43-45 und Thaniel, „Seferis and England“, S. 96.

1112. Seferis begann im Dezember 1933 an dem Gedichtband *Mythistorema* zu arbeiten. (Siehe: Thaniel, „Seferis and England“, S. 95). Die Gedichte, die Dietz in seinen Ausgaben übersetzte (dazu siehe auch Fußnoten 1073 und

4.3 Seferis-Rezeption in den 80er-Jahren

In den 80er-Jahren erblickten vier weitere (neben *Sechzehn Haikus. Stratis der Seemann*) Ausgaben das Licht der deutschsprachigen Öffentlichkeit, die im Gegensatz zur Ausgabe von Dietz Seferis' reifem Schaffen Beachtung schenkten. Gisela von der Trenck gab 1981 das *Logbuch I* und *II* heraus;¹¹¹³ es handelt sich hierbei um historisch angelegte Gedichtbände, die kurz vor Eintritt Griechenlands in den Zweiten Weltkrieg (Oktober 1940) und dessen Nachklang, jeweils 1940 und 1945 in Griechenland erschienen. Danae Coulmas gab in Zusammenarbeit mit Timon Koulmasis 1985 die letzte Gedichtsammlung von Seferis heraus, die den Titel *Drei Geheime Gedichte* trägt.¹¹¹⁴ Des Weiteren tauchte Seferis zum ersten Mal 1987 und zum zweiten 1988 in der DDR auf.¹¹¹⁵

Hiermit markierten die 80er-Jahre, in denen fünf Seferis-Ausgaben auf deutschsprachigem Boden publiziert wurden, einen ersten Höhepunkt in der Seferis-Rezeption. Man kann sich des

1108) gingen auf eine frühere Zeit zurück, und zwar auf das Jahr 1932, als Seferis seinen Dienst am griechischen Konsulat in London (1931-1934) hielt. Mit den *Sechzehn Haikus*, die Seferis 1932 niederschrieb, ging eine spielerische Erprobung neuer metrischer Formen einher; vgl. hier die Aussage von Seferis, dass man Haikus „για γούστο“ bzw. zum Spaß verfasst in: Evripidis Garantoudis: „Η Ποίηση του Γιώργου Σεφέρη ανάμεσα στον έμμετρο και στον ελεύθερο Στίχο“ („Die Dichtung von Seferis zwischen metrischem und freiem Vers“). In: *Ο Γιώργος Σεφέρης ως αναγνώστης της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας (Giorgos Seferis als Leser der europäischen Literatur)*. Hg. von Katerina Kostiou. Thessaloniki: University Studio Press, 2002, S. 133-160, hier S. 153. Zudem schrieb der Dichter den Haikus eine doppelte Funktion zu. Einerseits sollten sie die in London gespürte Langeweile bekämpfen. Andererseits allem, was Seferis berührte und bewegte, eine ästhetisch verdichtete Form verleihen; in diesem Kontext vgl. folgende Aufzeichnung aus Seferis, *Μέρες Β' (Tage II)*, S. 80: „Αυτός ο μήνας ήταν ανόητος και κουραστικός. Τώρα έγινε κάποια τάξη. Ήταν στιγμές που είχα βαρεθεί τα πάντα [...] αν αφήσω να με κλονίσει η δυσανεξία ή να με συνεπάρε η μελαγχολία, πάω περίπατο· δε θέλω να ξαναρχίσω.“ („Dieser Monat ist sinnlos und anstrengend gewesen. Jetzt wurde gewissermaßen eine Ordnung wiederhergestellt. Es gab Momente, in denen ich alles langweilig fand [...] Falls ich zulasse, dass dieses Missfallen mich erschüttert oder dass die Melancholie die Oberhand gewinnt, ist es mit mir aus. Ich werde nicht mehr anfangen wollen.“). Vgl. auch Thaniel, „Seferis and England“, S. 93. Die Gedichte, die Seferis seiner Persona, Stratis dem Seemann, zuordnete, wurden ebenfalls 1932 in London zu einer Zeit verfasst, in der der Dichter über die Möglichkeiten der *Poésie pure*, wie sie z.B. in den Poemen *Liebeswort* oder *Zisterne* Niederschlag fand, und des Realismus sinnierte, der sich in den Gedichten von Stratis der Seemann widerspiegelte. (Thaniel, „Seferis and England“, S. 97).

1113. Seferis, *Logbücher*. Die Gedichte des Bandes *Logbuch I* wurden vom Sommer 1937 bis zum Winter (Januar) 1940 zu Papier gebracht, während sich die Verfassung der im Band *Logbuch II* enthaltenen Gedichte über die Periode September 1941 bis Oktober 1944 erstreckte. In der gleichen Ausgabe kommt ferner das Manuskript September 1941 vor, das erfahrbar macht, „was für den Dichter zwischen beiden Zyklen liegt.“ Auf diese Weise ist das Manuskript als eine Art Ergänzung bzw. Kommentar zu den Gedichten zu lesen, insofern es, wie von der Trenck anmerkte, die „biographischen und zeitgeschichtlichen Voraussetzungen dieser Gedichte“ erleuchtete. (Seferis, *Logbücher*, S. 151).

1114. Seferis, *Drei Geheime Gedichte*.

1115. Seferis, „Vorrat Giorgos Seferis“ und Seferis, *Poesiealbum 245*. In die erste Edition in der Zeitschrift *Temperamente* finden nur zwölf Gedichte Eingang, und zwar zwei aus *Logbuch III* („Die Katzen vom hl. Nikolaos“ und „Gedächtnis II“), jeweils eins aus *Logbuch I* („Der letzte Tag“) und *II* („Letzte Station“), zwei Gedichte aus *Mythistorema* und sechs Gedichte aus *Übungshefte*. In der Ausgabe *Poesiealbum 245* ist die Zahl der Gedichte auf vierundzwanzig gestiegen, wobei der Schwerpunkt auf der letzten zu Lebenszeiten des Dichters veröffentlichten Sammlung *Drei Geheime Gedichte* liegt. Neun von den insgesamt vierundzwanzig Gedichten sind dieser Sammlung entnommen.

Eindrucks nicht erwehren, dass dieses Engagement das vorige Schweigen (in den 70er-Jahren) quasi ausgleicht. Im Vergleich zu Ritsos, dessen Dichtung in der Junta-Zeit (1967-1974) entdeckt und intensiv übersetzt wurde, führte die Seferis- Vermittlung zur gleichen Zeit nur ein Schattendasein. Darüber hinaus steht noch fest, dass der literarischen Übersetzung aus dem Seferis-Werk nie die politische Bedeutung zuwuchs, die dem Ritsos-Werk noch während der Junta-Zeit aber auch danach (Protest gegen den Inlandsfaschismus, Anerkennung des linken Widerstandes) attestiert wurde. Der Seferis-Rezeption lagen hingegen keine politisch-ideologischen Interessen zugrunde. Ganz im Gegenteil wurde der Dichter im Lichte seiner Modernität und Verbundenheit mit der griechischen Antike wahrgenommen. Davon legten die Ausgaben von Enzensberger (1962) und von Dietz (1968, 1983) sowie die Ausgabe im Coron-Verlag Zeugnis ab. Es stellt sich nun die Frage, ob das Bild des Dichters in den 80er-Jahren neue Akzentuierungen erfahren hat.

Wenn man die wenige Seiten umfassenden Vor- und Nachworte in den Blick nimmt, die in den Ausgaben *Logbücher* (Gisela von der Trenck), *Geheime Gedichte* (Coulmas / Koulmasis) ebenso wie in *Poesiealbum* und in der Zeitschrift *Temperamente* (Kutulas) enthalten sind, wird man folgendes feststellen: Es fließen darin Gedanken, die trotz der Diversität der vier oben genannten Ausgaben erstaunliche Ähnlichkeiten aufweisen.

Zu Beginn ist zu berücksichtigen, dass Aspekte des Seferis-Werks, die aus Enzensbergers Blickfeld geraten waren, ans Licht drängten, wie z.B. Seferis' Verbundenheit mit der neugriechischen Literatur- und Kulturgeschichte und die intertextuelle Vernetzung mit Texten der neugriechischen Literatur. Insbesondere gilt das für das Nachwort von M. Kopidakis, in dem intertextuelle Anspielungen der *Geheime Gedichte* sehr akkurat auf andere Werke der griechischen Literatur von Hesiod bis Kavafis lokalisiert wurden.¹¹¹⁶ Auf diese Weise wurde illustriert, dass nicht nur der Anschluss an die Moderne (das Eigene bzw. das Vertraute für den deutschsprachigen Leser), sondern auch an die griechische literarische Tradition (das Fremde) den Nährboden für die Seferis-Dichtung konstituierte.

Zweitens wurde Seferis' Mühe um die Bereicherung der Dichtersprache durch das mit sorgfältiger Präzision ausgewählte Wort in den Mittelpunkt aller Vor- und Nachworte gerückt;

1116. Dass der Band *Drei Geheime Gedichte*, die „Quintessenz“ des Gesamtwerks von Seferis schwer begreiflich ist, begründete M. Kopidakis damit, dass Seferis darin Stationen seiner Entwicklung, Motive aus älteren Gedichten sowie Erinnerungen an sein privates und öffentliches Leben aufgriff. (Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 99). Des Weiteren drückte Seferis sein Dankgefühl an die gelehrte ebenso wie an die volkstümliche, griechische literarische Tradition aus, in der Gestalt von Verweisen und Anspielungen darauf. (Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 99-100).

Seferis kam mit äußerster Anstrengung an die einfache, lapidare und treffende Wortwahl heran. Dieser Umgang mit dem Wort, den Kopidakis zum „Eckpfeiler“ der Kunst von Seferis erklärte, ist wie bereits gesehen seit Anbeginn im Seferis-Bild festgeschrieben.¹¹¹⁷

Es ist in diesem Kontext von Relevanz, dass Kutulas in der DDR eine klare Trennlinie zwischen der Suche nach dem präzisen Wort und *poésie pure* mit äußerstem Nachdruck zog.¹¹¹⁸ Mit dem Ziel, den Leumund des apolitischen Dichters zu brechen oder zumindest zu entkräften, der Seferis anhaftete, legte Asteris Kutulas dar, dass dieser nicht „mit dem Wort und am Wort“ um des Wortes willen bzw. „um des Ausdrucks willen“ arbeitete, sondern dass sich die Verantwortung des Dichters gegenüber dem (Mit)Menschen in der Arbeit am Wort bzw. in der Verantwortung gegenüber dem Wort niederschlug.¹¹¹⁹ Seferis betrachtete das Gedicht, konträr zur *poésie pure*, nicht als „formale oder inhaltliche Totalität“, wie Kutulas nahe legte;¹¹²⁰ ganz im Gegenteil wurde am Gedicht die Absicht erkennbar „durch die Kunst einen Widerstand gegen alles Unmenschliche [...] aufzubauen.“¹¹²¹ Hiermit stellte Kutulas verständlicherweise nicht die Behauptung auf, dass Seferis in die Liste der engagierten Dichter eingereiht werden könnte - dies hätte ohnehin nicht der Wahrheit entsprochen. Er wurde aber auch nicht in die Kategorie jener Dichter eingepasst, die sich ohne Weltbezug in ein Eckchen zurückziehen. Dafür war Seferis' Verbindung zu seiner Epoche zu stark gewesen.¹¹²² Seferis ist

1117. Vgl. Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 98. Im Gedichtband *Drei Geheime Gedichte* sah Kopidakis einen „Höhepunkt der modernen griechischen Lyrik“, da ein Dichter fast nie „die griechische Sprache mit solcher Empfindsamkeit, Kenntnis und Präzision genutzt hat.“ Die Wörter wurden, wie Kopidakis weiter ausführte, von Seferis mit besonderer Vorsicht hinsichtlich ihres Sinns, Wohlklangs sowie ihrer Vorgeschichte ausgesucht. Vgl. „Jedes Wort wurde mit äußerst Sorgfalt von Dutzenden anderen Synonymen oder gleichbedeutenden Wörtern ausgewählt, mit Kriterien nicht nur den geläufigen Sinn, sondern auch die Vorgeschichte oder gar deren Wohlklang. Fast jeder Satz bietet dem sensibilisierten Leser eine Menge von Assoziationsmöglichkeiten, Verbindungen und Konnotationen.“ Die Reize der Seferis-Dichtung führte Kopidakis genau auf dieses reiche Spektrum an Assoziationsmöglichkeiten bzw. auf „die große Vielfalt verschiedener Interpretationen“ zurück. (Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 102-103). Vgl. hierzu Dimaras' Annäherung an Seferis in: Seferis, *Gedichte. Nobelpreis*, S. 25, die von gleicher Argumentation zeugte: „Seferis war ein peinlich genauer Arbeiter am Vers und am Wort.“ Siehe auch: Seferis, *Logbücher*, S. 150: „Seferis ist der strengste Richter dessen was er schrieb [...] er geht mit dem Wort sparsam und genau um [...]“

1118. Vgl. im gleichen Kontext den Standpunkt von Kutulas im Band *Alles voller Götter*, dass „die Autonomie der Kunst ein Axiom“ für Seferis gewesen sei; diese Überzeugung schlug aber nie in eine Verteidigung des *l'art pour l'art* Credos um. (Seferis, *Alles voller Götter*, S. 280).

1119. Vgl. Seferis, „Vorrat Giorgos Seferis“, S. 53. Der gleiche Gedanke wiederholte sich in *Alles voller Götter*. Da räumte Kutulas ebenfalls ein, dass die Seferis-Gedichte als „Work in progress“ wahrgenommen werden, die um ein einziges Thema kreisen: um die Verantwortung des Dichters, die sich an der Verantwortung gegenüber der Sprache zeigt. (Seferis, *Alles voller Götter*, S. 284).

1120. Seferis, „Vorrat Giorgos Seferis“, S. 53.

1121. Seferis, „Vorrat Giorgos Seferis“, S. 53.

1122. Charakteristisch für die Bindung des Dichters mit der Welt ist übrigens folgende Stelle aus dem Text „Kunst und Epoche“; darin gab Seferis zu erkennen, dass „den Dichter [...] mit seiner Epoche kein ideelles oder gar emotionales Band“ verbindet, „das die Menschen etwa bei einer politischen Demonstration miteinander vereint, sondern eine Nabelschnur, gleichsam eine biologische Beziehung zwischen Embryo und Mutter.“ (Giorgos

viel mehr, in Anlehnung an Kutulas, ein „kritischer Realist“, der zwar „das Böse, das Unmenschliche und Sinnlose in der Welt durchschaut“, aber er gibt niemals den Glauben „an das Gute“ oder an ein „[...] Moment des Utopischen“ auf.¹¹²³

Mit der Wortwahl „kritischer Realist“ glich Kutulas Seferis' Parteilosigkeit aus und ebnete den Weg für dessen Rezeption bei einem in erster Linie politisch engagierten Publikum.¹¹²⁴ Seferis wurde von Kutulas in einer „poetischen Werkstatt“ abgebildet, wo dieser an seinem Vers arbeitete und mit seinem Vers darauf abzielte, „das Prinzip des Bösen mit den zwar beschränkten, angeschlagenen, aber ehrlichen Mitteln zu bekämpfen, die ihm zu Verfügung stehen“ bzw. mit den Mitteln der Poesie.¹¹²⁵

Ein weiteres Thema, das alle in den 80er-Jahren publizierten Ausgaben durchzog, war Seferis' Suche nach Griechenland. Diese Suche, die dem deutschsprachigen Leser bereits in den Nachworten von Enzensberger und Dietz begegnet ist, kam nun in der BRD (Gisela von der Trenck) sowie in der DDR (Asteris Kutulas) in neuem Gewand zutage. Enzensberger legte die Suche nach Griechenland als Konfrontation mit der glorreichen Antike aus und erklärte mit Nachdruck, dass sich Seferis an den Mythos wendete, um diese Konfrontation durchführen zu können. Im Gegensatz dazu hing in Anlehnung an von der Trenck oder Kutulas die Suche nach Griechenland bzw. nach der eigenen Identität eher mit Seferis' praktischer Erfahrung im diplomatischen Dienst sowie mit seiner persönlichen Teilnahme an der Geschichte des 20. Jahrhunderts zusammen.

Bei Seferis wurde sehr oft eine gesplante Beziehung zu Griechenland festgestellt.¹¹²⁶ Einerseits die Liebe für Land und Leute sowie Sprache und Kulturtradition; andererseits die Distanzierung vom Staat wie auch die Abscheu vor dem damaligen (wahrscheinlich auch dem heutigen) Verständnis von Politik.¹¹²⁷ Diese innere Spaltung wurde dadurch vertieft, dass der Dichter Seferis Karriere als Diplomat machte. Insofern dürfen poetischer Werdegang und Beamtenlaufbahn nicht auseinander gehalten werden, wie Dietz es tat; Denn, was Seferis im Dienste erlebte, ging in seine Gedichte ein auf verschlüsselte und poetische Art. Auf diese

Seferis: „Kunst und Epoche.“ In: *Alles voller Götter*, S. 89-91, hier S. 90).

1123. Seferis, „Vorrat Giorgos Seferis“, S. 53.

1124. Seferis, „Vorrat Giorgos Seferis“, S. 53. Seferis' Parteilosigkeit wurde von Kutulas als Resultat der Erfahrungen des Dichters mit Politik ausgelegt. In diesem Punkt stimmte allerdings Kutulas einem verbreiteten Standpunkt der Seferis-Forschung zu. (Vgl. exemplarisch dazu Argyriou, *17 Κείμενα για τον Σεφέρη (17 Texte über Seferis)*, S. 254).

1125. Seferis, „Vorrat Giorgos Seferis“, S. 52-53.

1126. Seferis, „Vorrat Giorgos Seferis“, S. 50.

1127. Vgl. hier Seferis, „Vorrat Giorgos Seferis“, S. 50.

Weise geriet Seferis in seiner doppelten Eigenschaft als Dichter und Diplomat in den Mittelpunkt der Annäherung von Gisela von der Trenck und Asteris Kutulas.

Die trübsinnige und pessimistische Stimmung, worauf man in den Seferis-Gedichten sehr häufig stößt, wurde infolgedessen auf die politische Erfahrung des Dichters zurückgeführt,¹¹²⁸ darüber hinaus führte diese innere Spaltung zwischen Dichtertum und Beamtentum die Dichtung zu neuen Gefilden, denn der Dichter Seferis musste Wege finden, um seine Erlebnisse, ästhetisch verdichtet und poetisch kodiert, zur Sprache zu bringen. Als Beispiel dafür können die drei Bände der *Logbücher* (*Logbuch I, II und III*) angeführt werden, in denen die Geschichte sechzehn kritischer Jahre für Europa und Griechenland (1937-1953) aus Seferis' Sicht aufging.

Es sind genau diese konkreten, politischen Erfahrungen und deren dichterische Aufarbeitung, die seit den 80er-Jahren in den Mittelpunkt der Seferis-Rezeption gerückt wurden. M. Kopidakis erklärte in diesem Sinne Griechenlands politische Krise um die Mitte der 60er-Jahre zu einem von drei (neben dem Tod und Reflexionen über das Schicksal des vollbrachten Kunstwerks) zentralen, thematischen Strängen in der Gedichtsammlung *Drei Geheime Gedichte*.¹¹²⁹ Gisela von der Trenck verwies ihrerseits darauf, dass die meisten Gedichte im Band *Logbuch I* mit einer Datierung und alle im Band *Logbuch II* mit Datierung sowie mit Ortsangabe versehen sind.¹¹³⁰ Dies ist nicht zufällig; Seferis setzte sich mit der Orts- und Zeitangabe zum Ziel, diese Gedichte in den Zeitraum einzureihen, in den sie hineingeboren wurden. Dies ist die Zeit von 1937 bis 1944; es ist anders formuliert die Zeit, bevor der Krieg Griechenland befiel, den Seferis laut Gisela von der Trenck mit „tragischer Hellsichtigkeit“ poetisch wiedergab, als „hätte“ dieser „bereits angefangen“,¹¹³¹ vor allem aber sind es die

1128. Vgl. Seferis, „Vorrat Giorgos Seferis“, S. 50-52.

1129. Kopidakis beschrieb Griechenlands politische Lage Mitte der 60er-Jahre auf folgende lapidare Weise: „1965 hatte der damalige König Konstantin II die legale Regierung zum Rücktritt gezwungen, die Parteien durch die Bestechung von Abgeordneten geschwächt und auf diese Weise zum Verderb von Sitte und Moral in der Politik entscheidend beigetragen.“ Die politische Instabilität mündete zwei Jahre später (1967) in den Putsch der Obristen. (Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 101).

1130. Seferis, *Logbücher*, S. 151. Auf das Grauen des Kriegs verwies Seferis auch mithilfe von Graphik; in den beiden ersten Auflagen des Bandes *Logbuch II* (1944 in Alexandria und 1945 in Athen) wurde die Meerjungfrau, die Seferis' Logo war, mit amputierten Händen abgebildet (Siehe Abbildung 14). Vgl. Katerina Krikou-Davis: *Διαβάζοντας τον Σεφέρη. Το Ημερολόγιο Καταστροφώματος, β' και το πεζογραφικό Έργο του Ποιητή* (Bei der Seferis-Lektüre. Das *Logbuch II* und das Prosa-Werk des Dichters). Athen: Ikaros, 1989, S. 27.

1131. Seferis, *Logbücher*, S. 152. Auf den gleichen Standpunkt stößt man bei A. Kutulas. Vgl. Seferis, „Vorrat Giorgos Seferis“, S. 51. Da merkte Kutulas an, dass Seferis die „Fatalität erahnte, die zum zweiten Weltkrieg führte.“ Kopidakis schrieb zumal Seferis den Titel des Dichter-Propheten zu, denn es bewahrheiteten sich dessen dunkelste Vorahnungen hinsichtlich des Zweiten Weltkriegs ebenso wie der politischen Krise in Griechenland Mitte der 60er-Jahre (Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 101).

Kriegsjahre, die Seferis mit der griechischen Exilregierung zunächst auf Kreta und kurz danach in Ägypten (Seferis war von 1942 bis 1944 Leiter des zentralen Presseamtes der Exilregierung in Kairo), in Südafrika und Italien verbrachte. In beiden Gedichtsammlungen wurde, wie von der Trenck mit Nachdruck erklärte, das ganze Ausmaß des „Leidens des griechischen Volkes“ vor Augen geführt, das „weit übers Nationale ins Allgemeinmenschliche“ hinausging.¹¹³² Es ist zudem ein Leiden, wovon ein deutscher Leser „in besonderem Maße Grund habe, Kenntnis zu nehmen“, wie Gisela von der Trenck nahelegte.¹¹³³ In diesem Lichte stellen sich diese Gedichte dar, als „in einzigartiger Weise und in vielfältigen Formen Gestalt gewordenes Erleben und Erleiden des griechischen Dichters als Zeugen seiner Zeit [...]“. ¹¹³⁴

Mit Gisela von der Trenck erfuhr der von Enzensberger bereits besagte Erkenntnisgewinn, den die Lyrik von Seferis aufbrachte, eine Konkretisierung. Dieser Erkenntnisgewinn wurde nämlich sehr akzentuiert verbunden mit der Aufarbeitung der Vergangenheit (Zweiter Weltkrieg) und überdies mit der Erinnerungsbewahrung sowie der Anerkennung der eigenen (deutschen) Schuld an dem anderen Ländern zugefügten Leid wie z.B. an Griechenland zur Zeit der deutschen Okkupation. G. von der Trenck las in die Seferis-Gedichte eine poetische Dokumentation hinein und maß diesen die Bedeutung einer dichterischen Chronik und Zeugenschaft bei.

Derart ausgerichtet war aber auch, wie bereits geschildert, die Vermittlungsarbeit aus dem Ritsos-Werk zur gleichen Zeit (80er-Jahre). Der literarischen Übersetzung aus dem Werk von Seferis und Ritsos kam folglich zur selben Zeit die gleiche Funktion zu; Seferis und Ritsos traten gleichzeitig als Dichter der historischen Erinnerung in die Literatur des Ziellandes (in erster Linie der BRD) ein. Dies steht, wie es im Falle von Ritsos bereits aufgezeigt wurde, mit der in der BRD verfolgten Gedächtnispolitik in Zusammenhang, die in den 80er-Jahren eine Phase der Vergangenheitsbewahrung durchlief, ebenso wie mit der Schwerpunktverlagerung der Geschichtsforschung auf *Oral History* bzw. auf Alltagsgeschichten und Zeitzeugenberichte.¹¹³⁵

In der DDR stand hingegen die Intention im Fokus der Übersetzungstätigkeit, das Politische am Seferis-Werk und dessen Engagement für Griechenland und Zypern ins rechte Licht zu rücken. In dieser Hinsicht leuchtet es ein, dass Seferis' Erklärung in *Temperamente* eine derart

1132. Seferis, *Logbücher*, S. 151.

1133. Seferis, *Logbücher*, S. 151.

1134. Seferis, *Logbücher*, S. 151.

1135. Siehe hier die entsprechenden Kapitel (3.6.7) über Ritsos.

zentrale Stellung einnahm.¹¹³⁶ Diese Erklärung, womit Seferis 1969 an die Öffentlichkeit trat, um das Regime der Obristen zu verurteilen, erbrachte für DDR-Verhältnisse den erforderlichen Beweis für die politische Integrität des Dichters.¹¹³⁷ Seine Erklärung, die verhältnismäßig mehr Aufmerksamkeit in der DDR als in der BRD bekam, veranschaulichte, dass Seferis Widerstand gegen alle unmenschlichen Handlungsweisen mit seinem Werk ebenso wie mit seiner Attitüde leistete und sich daran wagte, Bössigkeit und Niedertracht zu bekämpfen.“¹¹³⁸ Zum gleichen Zweck bzw. zur Verteidigung der politischen Integrität von Seferis begann Kutulas das Einleitungswort in *Temperamente* mit einem der letzten Gedichte des Dichters, und zwar mit dem Kurzgedicht „Verwitterte Inschrift“, das auf zwar knappe, aber prägnante Weise das Obristenregime anprangerte.¹¹³⁹

1136. Seferis' Erklärung wies einer Gruppe von Autoren disparater politischer Gesinnung den Weg zum geistigen Widerstand gegen das Obristenregime. Diese zusammengekommene Gruppe gab 1970 einen Band heraus, *18 Texte*, mit Erzählungen, Gedichten sowie Essays anti-diktatorischer Prägung. Eine Auswahl daraus traf Coulmas in der 1973 herausgegebenen Anthologie *Die Exekution des Mythos fand am frühen morgen statt*. Vgl. hier das Kapitel 9.4.1. Den Band *18 Texte* leitete das Gedicht von Seferis „Die Katzen von Agios Nikolaos“ ein. Mit seiner Erklärung begab sich Seferis ins Zentrum der Bewegung gegen die Diktatur und wurde von Studenten, Autoren und Volk gehuldet. Wie Keeley kommentierte durch die Erklärung „the poet became Our poet.“ (Keeley, „Seferis' political Voice“, S. 111-113).

1137. Der mit der Erklärung gewagte Protest gegen die Junta markierte das erste Mal, dass der Dichter Seferis eine klare politische Haltung öffentlich bezog (Seferis, „Vorrat Giorgos Seferis“, S. 50). Vgl. hier Keeley, „Seferis' political Voice“, S.96. Keeley konstatierte, dass Seferis nie darauf abzielte, Griechenlands politische Stimme zu werden. Nach Errichtung der Militärdiktatur (1967) erhofften sich viele von dem Dichter, dass er die Rolle einer politisch-poetischen Instanz übernehmen würde. Seferis weigerte sich jedoch hartnäckig bis 1969, öffentlich politische Stellung zu beziehen. Laut Keeley erlebte der Dichter in der Zeit vor der Erklärung enormen inneren Druck, der erst mit der Erklärung freigesetzt wurde. Keeley zitierte in diesem Sinne eine Aussage des Dichters ihm gegenüber, die das eben Besagte bestätigte: „I ended up ready for anything but expecting nothing. The only emotion I felt once I'd made the decision to speak was intense liberation.“ (Keeley, „Seferis' political Voice“, S. 106 und 109). Dabei darf Seferis' Engagement als griechischer Botschafter für Zypern nicht heruntergespielt werden. Detailliert dazu in der Seferis-Biografie von R. Beaton in: Beaton, *George Seferis. Waiting for the Angel*, S. 329-367.

1138. Seferis, „Vorrat Giorgos Seferis“, S. 53.

1139. Dieses Gedicht erstreckte sich über einen einzigen Vers: „...Tote Wörter. Warum habt ihr sie getötet?...“ (vgl. Seferis, „Vorrat Giorgos Seferis“, S. 50). Es muss an dieser Stelle ergänzt werden, dass Seferis in der Zeit der Militärdiktatur zwei politische Satiren zu Papier brachte. Die erste (1968), die sich auf das Motto des Diktators Papadopoulos: „Griechenland der christlichen Griechen“ anlehnte, verfügte über folgende epigrammatische Form: ΑΠΟ ΒΛΑΚΕΙΑ „Ελλάς· πυρ! Ελλήνων· πυρ! Χριστιανών· πυρ! / Τρεις λέξεις νεκρές. Γιατί τις σκοτώσατε;“, („Aus Blödsinn „auf Hellas“ geschossen! Auf die Hellenen geschossen! Auf die Christen geschossen! Drei tote Wörter. Warum habt ihr sie umgebracht?“ - meine Übersetzung); kurz danach reduzierte Seferis das Gedicht auf einen einzigen Vers: ΦΘΑΡΜΕΝΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ. „...Λέξεις νεκρές. Γιατί τις σκοτώσατε;...“ (Verwitterte Inschrift. „...Tote Wörter. Warum habt ihr sie umgebracht?...“). Die zweite Satire, die den Titel: „Ιππιος Κολωνός“ trägt, wurde im Mai 1970 verfasst. Beide Gedichte erschienen 1976 im Band *Übungsheft II*. Vgl. Seferis, *Τετράδιο Γυμνασμάτων Β' (Übungsheft II)*, S. 103 und 49 und G.P. Savvidis: „Σάτιρα και Πολιτική στη Νεώτερη Ελλάδα“ („Satire und Politik in dem modernen Griechenland“). In: *Εισαγωγή στην Ποίηση του Σεφέρη. Επιλογή κριτικών Κειμένων (Einführung in Seferis-Dichtung. Auswahl aus kritischen Texten)*. Hg. von D. Daskalopoulos. Iraklion: Panepistimiakes Ekdoseis Kritis, 1996, S. 307-340, hier S. 338-339.



Abbildung 14: Die Meerjungfrau mit amputierten Händen.

Es lässt sich zusammenfassend sagen, dass A. Kutulas, G. von der Trenck und M. Kopidakis den Standpunkt teilten, dass die politische Erfahrung des Dichters eine wichtige Grundlage für die Lektüre seiner Gedichte bildete. Aus diesem Grund frischten alle drei die Seferis-Rezeption durch die Bedeutung von Politik und Geschichte in dessen Leben und Werk auf. Aber Kutulas ist der einzige, der so minutiös den Zusammenhang zwischen Politik und Dichtung protokollierte. Dabei zeichnete sich nur bei ihm der Versuch aus, Seferis' politische Haltung, der laut Beaton „overt political allegiances“ abwies und „only on very rare occasions subscribed to any form of communal action“ zu rechtfertigen oder genauer gesagt verständlich und akzeptabel für ein Publikum zu machen, das politisch anders gesinnt und erzogen war.¹¹⁴⁰

Diese neuen Erkenntnisse über die politische Dimension im Seferis-Werk folgten einer weitgehenden Tendenz seiner Rezeption im Ausgangsland nach dem Sturz der Junta (1974); die Rezeption konzentrierte sich damals darauf, das quasi apolitische Bild des Dichters zu revidieren und stützte sich dabei auf folgende Faktoren. Erstens auf die Erklärung (1969), die eine öffentliche politische Äußerung gegen die Junta signalisierte; zweitens auf die Veröffentlichung der Gedichte: „Die Katzen von Agios Nikolaos“ und: „Auf Dornengesträuch..“, die jeweils als Allegorien für einen möglichen Widerstand gegen die Junta

1140. Vgl. Seferis, *Alles voller Götter*, S. 291 und Beaton, *George Seferis. Waiting for the Angel*, S. 332.

und als eine poetisch-politische „Glosse“ zum Thema Tyrannenschicksal ausgelegt wurden.¹¹⁴¹ Drittens auf die postum Herausgabe der Tagebücher und Manuskripte von Seferis.¹¹⁴² Unter Berücksichtigung dieser Faktoren ließen sich die politische Haltung wie auch das Oeuvre des Dichters als Folge einer grundsätzlichen Einstellung erblicken, die spätestens seit 1941 in *Manuskript Sept. 41* geformt wurde. Dieses Manuskript, das Seferis mit 41 Jahren in Südafrika verfasste, wird als sein politisches Testament betrachtet.¹¹⁴³ Denn der Dichter ließ darin seinen bisherigen Lebensweg, von seiner Kindheit in Skala (Smyrna) bis zu den Anfängen des Zweiten Weltkriegs, Revue passieren. Dabei fixierte Seferis den Blick auf das politische Leben und Ethos in Griechenland vor allem in der Endzeit der Metaxas-Diktatur. Aus Seferis' Manuskript sowie aus seinem lyrischen Werk ist indes die gleiche Haltung gegenüber politisch unsauberen Machenschaften herauszulesen, die Seferis als Diplomat aus erster Hand kannte.¹¹⁴⁴ Die Grundhaltung des politischen Seferis wurde folglich im *Manuskript Sept. 41* aufgeschrieben und sie fand in den Gedichten eine poetische Verdichtung. Im deutschsprachigen Raum taucht nun Seferis' politische Grundhaltung durch die Übersetzungen von Kutulas, von der Trenck und Kopidakis auf.

Kopidakis' Nachwort fügte dem Seferis-Bild schließlich eine weitere Dimension zu, und zwar trat uns Seferis als erotischer Dichter entgegen. Aus Kopidakis' Standpunkt hafteten dem Dichter sein Leben lang zwei Themengebiete an; zum einen Griechenland „als geographischer Raum und als Idee, seine antike Größe und seine heutige Wehmut“ und zum anderen die Liebe.¹¹⁴⁵ Im Band *Geheime Gedichte* ging es Seferis, wie Kopidakis konstatierte, in erster Linie um eine „Studie des Todes.“¹¹⁴⁶ Der 65-jährige Seferis besann sich auf sein Leben zurück und zog eine Lebensbilanz, als er sein nah stehendes Ende spürte.¹¹⁴⁷ Trotzdem ist der weitaus

1141. Keeley, „Seferis' political Voice“, S. 112. Das Gedicht „Die Katzen von Agios Nikolaos“ hatte zwar, wie Beaton nahelegte, Seferis' „first sight of Cyprus“ Weihnachten 1952 als Ausgangspunkt. Das Gedicht blieb aber unvollendet, bis Seferis es während der Diktaturzeit, und zwar im Februar 1969, wieder aufnahm. Als Seferis das Gedicht zu Papier brachte, hatte er folgendes im Sinne: „the evil unconsciously absorbed“. Das Gedicht, das zuerst im Ausland (auf Zypern und in England) und erst 1972 in Griechenland erschien, wurde mit dem Unheil der Militärdiktatur in Zusammenhang gebracht. Vgl. Beaton, *George Seferis. Waiting for the Angel*, S. 396-397.

1142. Seferis' Tagebücher, die sechs Bände (*Tage I* bis *VI*) umfassen, wurden zwischen 1973 und 1986 in Griechenland veröffentlicht. Das *politische Tagebuch* des Dichters, das Bezug auf den Zeitraum 1935-1952 nimmt, wurde in zwei Bänden 1976 und 1985 publik gemacht. Das *Manuskript Sept. 41*, das von Gisela von der Trenck erstmals 1981 in deutscher Sprache übertragen wurde, kam 1972 in Griechenland an die Öffentlichkeit, während das *Manuskript Okt. 68* vierzehn Jahre später (1986) herausgegeben wurde.

1143. Beaton, *George Seferis. Waiting for the Angel*, S. 206.

1144. Vgl. Giorgos Seferis: *Χειρόγραφο Σεπ. '41. (Manuskript Sep. 1941)*. Athen: Ikaros, 1972.

1145. Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 98.

1146. Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 100.

1147. Vgl. Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 100.

stärkste Eindruck, den die Lektüre der Gedichte hinterlässt, „nicht der eisige Atem des Todes“, sondern „der heiße Atem des Feuers, das rettet und bereinigt“, wie Kopidakis nahe legte.¹¹⁴⁸ Anders gesagt erscheint der Tod nur in der, laut Kopidakis, „Terminologie, Symbolik und Bildführung“ des Feuers sowie mittels einer Sprache, die mit erotischen Assoziationen beladen ist.¹¹⁴⁹

So entdeckte Kopidakis latente erotische Assoziationen im allerletzten Gedicht, in dem alles vom Verlangen verbrannt zu werden beherrscht wird.¹¹⁵⁰

Jetzt,
mit dem geschmolzenen Blei der Sonnenwende
das Funkeln der sommerlichen See
die Nacktheit des ganzen Lebens;
das Durch-gehen, das An-halten, das Sich-legen
und das Sich-aufbäumen,
die Lippen, das gestreichelte Vlies,
alles verlangt, verbrannt zu werden [...] //
Selbst was nicht verging
muß verbrennen
an diesem Mittag, an dem die Sonne sich
ins Herz nagelte der hundertblättrigen Rose.

Hinter der Wortwahl „das Durch-gehen, das An-halten, das Sich-legen und das Sich-aufbäumen“ verbirgt sich, Kopidakis zufolge, eine Beschreibung des Liebesaktes; des Weiteren ruft das Annageln der Sonne (auf griechisch ist das Substantiv „Sonne“ männlich – „ο ήλιος“) ins Herz der hundertblättrigen Rose ähnliche (erotische) Assoziationen hervor. An diesem Gedicht, in dem, wie Kopidakis treffend anmerkte, der Dichter Seferis dem „Übergang von Diesseits ins Jenseits“ durch Feuer nachkam, lässt sich exemplarisch zeigen, wie sich die erotische Symbolik mit dem Tod paarte.¹¹⁵¹ Es war im Endeffekt die Sinnlichkeit der Seferis-

1148. Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 100.

1149. Vgl. Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 101.

1150. Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 91.

1151. Vgl. Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 100. Gleich näherte sich Peter Mackridge dem Gedicht an. Vgl. Peter Mackridge: „Ο Ηδονικός Σεφέρης“ („Der hedonistische Seferis“). In: *Εισαγωγή στην Ποίηση του Σεφέρη. Επιλογή κριτικών Κειμένων*. (Einführung in Seferis-Dichtung. Auswahl aus kritischen Texten). Hg. von D. Daskalopoulos. Iraklion: Panepistimiakes ekdoseis Kritis, 1996, S. 455-462, hier S. 461. Erotische Anspielungen sind auch in anderen Gedichten nachweisbar, wie z.B. im 6. Gedicht des ersten Teils (I,VI), worin eine Person heimlich auf eine Wiese späht, um „[...] stolze Zentauren / auf der Wiese galoppieren zu sehen / oder unreife Amazonen, die aus allen / Furchen ihrer Körper schwitzend / um die Wette springen und miteinander ringen.“ (Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 21). Kopidakis las aus diesen Versen einen möglichen „potenziellen Vielpersonenakt“ heraus und zog als Bekräftigung seines Argumentes die Aufmerksamkeit auf zweierlei. Zum einen auf die Doppeldeutigkeit der Verben „Springen“ und „Ringend“, die als „euphemistische Bezeichnung“ des Liebesaktes und der Liebesumarmungen agieren. Zum anderen auf den Fakt, dass die Amazonen aus allen Furchen ihrer Körper schwitzen, eine Beschreibung, die die Sinnlichkeit des Gedichts auf die Höhe schnellte. (Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 103)

Bilder, die Kopidakis veranlassten zu sagen, dass Seferis „auch wenn seine Zeit zur Neige geht unerschütterlich ein Dichter des Eros“ geblieben ist.¹¹⁵²

Die Seferis-Rezeption in diesem Zeitraum (80er-Jahre) hielt sich in gewisser Hinsicht an das bereits von Enzensberger und Dietz tradierte Bild. Seine Lyrik wurde nach wie vor mit einem tiefen Gefühl für Griechenland, der Suche nach dem am präzisesten und assoziationsreichsten Wort und nicht zuletzt mit der Moderne verbunden. Es wurde aber zugleich das Vorhaben in Angriff genommen, neue Aspekte des Seferis-Werks, wie z.B. dessen politische und erotische Färbung, zutage zu bringen. Dies brachte als Folge mit sich, dass neue Gedichtbände ins Deutsche übersetzt wurden; auf diese Weise lagen Ende der 80er-Jahre drei wesentliche Stationen des Schaffens von Seferis, und zwar die Gedichtbände *Mythistorema*, die *Logbücher I und II* und *Drei Geheime Gedichte* auf Deutsch vor.

Mit Seferis verfährt es sich aber nach einem anderen Prinzip als mit Ritsos oder Kavafis. Im Fall von Ritsos oder Kavafis versuchte die eine Rezeptionsrichtung sich gegen die andere durchzusetzen; der (homo)erotische Kavafis stand z.B. in Konkurrenz mit dem historischen ebenso wie der heroisch-kommunistische mit dem postheroischen Ritsos. Was Seferis betrifft, trat die eine Richtung nicht an die Stelle einer anderen, sondern sie existierten gleichzeitig und ergänzten einander. Dabei kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Seferis' politische Lyrik wie z.B. die *Logbücher* dem deutschsprachigen Leser weniger zugänglich als der Gedichtband *Mythistorema* mit den zahlreichen Verweisen auf den antiken Mythos ist.

4.4 Neuere Seferis-Rezeption (1990-2013) und Gegenüberstellung zu Kavafis und Ritsos.

In den beiden letzten Jahrzehnten hielt sich die Publikationszahl zwar ziemlich konstant, aber das verlegerische Interesse konzentrierte sich auf Seferis' Prosa und sein essayistisches Werk.¹¹⁵³ Von den insgesamt vier Ausgaben, die in den 90er-Jahren veröffentlicht wurden,

1152. Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 103. Vgl. hier Mackridge, „Ο Ηδονικός Σεφέρης“ („Der hedonistische Seferis“), S. 458-460. Mackridge verdeutlichte am Beispiel der Gedichte „Helena“ aus *Logbuch III* und „Die letzte Station“ aus *Logbuch II*, dass Seferis mittels Dichtung die Folgen der Lüsternheit und des moralischen Verfalls in der Kriegszeit anprangerte, wobei er sich einer äußerst sinnlichen Sprache bediente.

1153. Auf die 80er-Jahre gingen fünf, auf die 90er- vier und auf die letzten dreizehn Jahre drei Ausgaben aus dem Seferis-Werk zurück. Erwähnenswert ist dabei, dass die deutschsprachige Sekundärliteratur zu Seferis in den letzten dreizehn Jahren den Höhepunkt mit drei Publikationen erreichte. Siehe: Trebesch, *Diener zweier Herren*, Günther, *Giorgos Seferis. Ein Dichter der griechischen Gegenwart und Vergangenheit* und Edmund Keeley-George Seferis. *Ein Gespräch*. Aus dem Englischen und Griechischen übers. von Fred Kurer, Clemens Müller und Evtichios Vamvas. Frauenfeld: Waldgut, 2004. Es sei an dieser Stelle nur darauf hingewiesen, dass Seferis' essayistisches Werk erstmals 1973 auf deutschsprachigem Boden in Übersetzung von Panos Lampsides erschien. Vgl. Seferis, *Versuche*. Lampsides, der in Deutschland studiert hatte, war zur Zeit der Herausgabe an der Universität Zürich als Lehrbeauftragter für Neugriechisch tätig. Lampsides setzte als Ziel seiner Ausgabe, den mit

widmete die Hälfte (zwei Ausgaben) die Aufmerksamkeit dem Essayisten und Prosaisten Seferis. 1990, als sich Seferis' Geburtstag zum neunzigsten Mal jährte, erschienen zwei Ausgaben, die auf Asteris Kutulas zurückgehen, und zwar das Poem *Drossel* und der Essayband *Alles voller Götter*.¹¹⁵⁴ Kutulas, der Seferis dem DDR-Publikum vorstellte, wurde ferner das Verdienst zuteil, den Roman *Sechs Nächte auf der Akropolis* 1995 im Suhrkamp Verlag übersetzt und veröffentlicht zu haben.¹¹⁵⁵ 1998 erschienen zudem die *Sechzehn Haikus* (von Dietz bereits 1968 und 1981 ins Deutsche übersetzt) in einer neuen, zweisprachig angelegten Ausgabe übersetzt von Evtichios Vamvas.¹¹⁵⁶ In den letzten dreizehn Jahren kamen schließlich drei Ausgaben auf den Markt; zwei davon – *Gedichte* (2000) und *Logbuch III* (2011) – pflegten Seferis' Lyrik, während *Ionische Reise* (2000) seiner Prosa Aufmerksamkeit widmete.¹¹⁵⁷

der neugriechischen Sprache und Literatur Beschäftigten eine Orientierungshilfe zu bieten. (Seferis, *Versuche*, S. 12). Vier von den insgesamt sieben Essays, die Lampsides übertrug, fanden 1989 in dem Essayband von Kutulas *Alles voller Götter* erneut Eingang. Es handelt sich um die folgenden für die neugriechische Essayistik grundlegenden Texte: „Monolog über die Dichtung“, „Ein Grieche – Makrijannis“, „K.P. Kavafis – T.S. Eliot als Parallele“ und „Kunst und Zeit“ (von Lampsides übersetzt) bzw. „Kunst und Epoche“ (von Kutulas übersetzt). Vgl. den Inhaltsverzeichnis in: Seferis, *Alles voller Götter* und *Versuche*.

1154. Giorgos Seferis: *Drossel*. Hg. und übers. von Asteris Kutulas. Mit Illustrationen von Gottfried Bräunling. Luxemburg: Editions phi, 1990. Der Band *Drossel* ist eigentlich eine bibliophile Ausgabe, die in 20 Exemplaren herausgegeben wurde. Der Essayband *Alles voller Götter* erschien zunächst in der DDR und im Anschluss daran in der BRD. Vgl. Giorgos Seferis: *Alles voller Götter. Essays*. Hg. von Asteris Kutulas. Reclam: Leipzig, 1989 und Giorgos Seferis: *Alles voller Götter. Essays*. Hg. von Asteris Kutulas. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. Die Textauswahl von Kutulas in dem Essayband *Alles voller Götter* beruhte auf den beiden ersten Bänden der Seferis-Essays (*Δοκίμης Α', Β'* bzw. *Versuche I und II*), woraus eine Auswahl getroffen wurde. Der dritte Essayband *Δοκίμης Γ'. Παραλειπόμενα* (*Versuche III. Ausgelassenes*) konnte nicht mit berücksichtigt werden, denn er erschien auf Griechisch, erst im Jahr 1992, das heißt nach Veröffentlichung der Kutulas-Ausgabe.

1155. Giorgos Seferis: *Sechs Nächte auf der Akropolis*. Übers. von Asteris Kutulas. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. Alle Ausgaben, die das Prosa-Werk von Seferis beachten, erschienen ab den 90er-Jahren bei Suhrkamp Verlag. Die erste Übersetzung des Romans *Sechs Nächte auf der Akropolis* ins Deutsche geht auf Ines Papatheodorou zurück. Vgl. Giorgos Seferis: *Sechs Nächte auf der Akropolis*. Übers. von Ines Papatheodorou. Athen: Eridanos, 1984. Es sei nur an dieser Stelle notiert, dass der Roman 1974 postum auf Griechisch erschien. Vgl. Fußnote 24.

1156. Es handelt sich um folgende Ausgabe: Giorgos Seferis: *Sechzehn Haiku*. Deutsche Nachdichtung von Evtichios Vamvas. Drei Holzschnitte von Annette Kurer. St. Gallen: Sabon Verlag, 1998. Evtichios Vamvas tauchte 2011 erneut mit der Übersetzung des Gedichtbandes *Logbuch III* als Seferis-Übersetzer auf.

1157. Es handelt sich um folgende drei Ausgaben: 1. Seferis, *Gedichte*. Diese Ausgabe bietet dem deutschsprachigen Leser zum ersten Mal das Gesamtwerk des Dichters in einem Band. Es ist an dieser Stelle auf zweierlei hinzuweisen; erstens darauf, dass das Gesamtwerk von Seferis, ebenso wie jenes von Kavafis viel später im deutschsprachigen Raum als in anderen Ländern, wie z.B. England oder Italien, erschien. Vgl. exemplarisch Seferis, *Collected Poems* und Giorgio Seferis: *Poesie. A cura di Filippo Maria Pontani*. Arnoldo: Mondadori, 1963. Zweitens darauf, dass Günthers Ausgabe mit keinem Begleittext zur Seferis-Lyrik versehen ist. Vgl. hier die reichlich kommentierten Ausgaben des Kavafis-Hauptwerks von Schäfer sowie von Günther selbst (Kavafis, *Das Hauptwerk* und *Der Dichter Konstantinos Kavafis*). 2. Giorgos Seferis: *Ionische Reise*. Übers. von Gerhard Emrich. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. 3. Giorgos Seferis: *Logbuch III*. Übers. von Evtichios Vamvas. Frauenfeld: Waldgut, 2011. Im Gegensatz zu Hans-Christian Günther wie auch zu Evtichios Vamvas gingen sowohl A. Kutulas in seinem Essayband *Alles voller Götter* (1989) als auch Gerhard Emrich in seinem Band *Ionische Reise* (2000) an das Seferis-Werk mit umfassenden Vor- und Nachworten heran. Es fällt in diesem Kontext schließlich auf, dass alle drei Ausgaben (*Gedichte*, *Ionische Reise* und *Logbuch III*) aus Anlass eines

Schaut man sich nun die Seferis-Rezeption in vergleichender Gegenüberstellung zu jener von Kavafis und Ritsos an, wird man feststellen, dass keine so wichtige Aufgabe wie bei Kavafis und Ritsos dem Paratext bei Seferis zuwuchs. Genau genommen verhält es sich mit dem Paratext bei den Ausgaben von Seferis entgegengesetzt als bei denen von Ritsos oder Kavafis. Die Beigabe von Zeichnungen bzw. Illustrationen macht seit Ende der 80er-Jahre die Kavafis-Rezeption kenntlich. Diese erstreckten sich über eine breite Palette von Bildmotiven – von nackt abgebildeten Männern bis hin zu Münzabbildungen. Indes ordnete sich der Paratext dem Ziel unter, den Ton bei Lektüre sowie Interpretation der Kavafis-Gedichte vorzugeben. Homoerotik im Gedichtband *Um zu bleiben* und die Einordnung von Kavafis in Europas kulturelles Erbe, wie z.B. im Band *Das Hauptwerk*, ergeben sich expliziter aus den Illustrationen, Vor- und Nachworten als aus den Übersetzungen der Gedichte.

Im Fall der Ritsos-Rezeption gestalteten die Nach- und Vorworte von Beginn an das Bild des Dichters und hielten eine Interpretation seines Oeuvres für den Leser bereit; auf diese Weise trat Ritsos dem Leser, je nach Ausgabe und historisch-politischem Kontext, als kommunistischer, politisch engagierter, ungebundener, nachdenklicher, (selbst)kritischer, aber auch äußerst sinnlicher und humorvoller Dichter und Mensch entgegen.

Konträr dazu ist die Rolle, die der Paratext bei den Seferis-Ausgaben erfüllte, eine *Quantité négligeable*. Nach- und Vorworte (falls vorhanden) dienten ausschließlich dem Zweck, Auskunft über das Leben und Werk des Dichters zu erteilen. Bei der Ausgabe von Günther (*Gedichte*) und von Vamvas (*Logbuch III*) wurden, wie bereits geschildert, entgegen der Erwartung des Lesers keine Vor- oder Nachworte eingebaut.¹¹⁵⁸

Es stellt sich in diesem Punkt die Frage, ob beide Übersetzer, Günther und Vamvas, den Standpunkt von Seferis über die Rolle des Paratextes teilten. Wie bekannt ließ Seferis in einem Brief (September 1966) an seine englischen Übersetzer Keeley und Sherrard Bedenken über die von ihnen geplanten, gezogenen Bilanzen des Dichterwerkes aufkommen: „I believe that appreciations of the poet in this book are redundant. There you must limit yourselves to your role of translators (and not of judges), about the problems created by this Greek language.“¹¹⁵⁹

Geburts- oder Todesjubiläum – 2000 wurde das hundertste Geburtsjubiläum und 2011 das vierzigste Todesjubiläum von Seferis gefeiert – publiziert wurden.

1158. Das Fehlen eines Begleittextes bei der ersten Herausgabe des veröffentlichten Werks von Seferis *Ποιήματα* bzw. *Gedichte* in einem Band (*Gedichte*) erklärte sich dadurch, dass der Übersetzer und Herausgeber Hans-Christian Günther drei Jahre nach *Gedichte* eine 74 Seiten umfassende Seferis-Monografie herausgab. Vgl. Günther, *Giorgos Seferis. Ein Dichter der griechischen Gegenwart und Vergangenheit*.

1159. Edmund Keeley: „The Poet and his Translators: 1951-1967.“ In: Γιώργος Σεφέρης. *Φιλολογικές και Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις. Δοκίμια εις μνήμην Γ.Π. Σαββίδη*. (*Giorgos Seferis. Philologische und*

Günther und Vamvas übten sich, in Seferis' Sinne, nicht in „appreciations of the poet“. Sie gingen aber auch nicht auf die bei der Übersetzung aufgetauchten Probleme ein.

Es ist zweifellos nicht richtig, den Standpunkt zu vertreten, dass Vor- und Nachworte von den Seferis-Ausgaben ganz fernblieben.¹¹⁶⁰ Sie gingen jedoch nie über die informative Funktion hinaus, das Werk des Dichters adäquat zu beleuchten;¹¹⁶¹ dabei wurden, wie bereits geschildert, unterschiedliche Akzente auf das Seferis-Bild gesetzt. In der DDR wurde mit Nachdruck betont, dass Seferis auf seine Weise politisch aktiv war. In der BRD gab es hingegen nicht das Bedürfnis nach Rechtfertigung der politischen Attitüde des Dichters.

Im Gegensatz zu Ritsos' Rezeption erregte auf jeden Fall Aufmerksamkeit, dass sich die Seferis-Ausgaben (mittels Paratextes) kaum in den Dienst einer politischen Sache stellten. Es kam auch nicht vor, dass der Paratext – Begleittexte in Zusammenarbeit mit Abbildungen – die Lektüre der Gedichte steuerte und überdies die Rezeption des Dichters manipulierte wie es vor allem mit dem erotischen Kavafis der Fall war.¹¹⁶²

In dieser Hinsicht ist die Seferis-Rezeption das Gegenbeispiel zur Rezeption von Kavafis und Ritsos. Seferis' Verbindung zu der Antike bildet nach wie vor die Grundlage für die Bekanntheit eines vornehmlich humanistisch gebildeten Publikums mit dessen Lyrik. Die Mythen der Antike, die Seferis heranzog und mit einer gegenwärtigen Alltags- und Lebensproblematik fusionierte, scheinen stark an dieses Publikum zu appellieren, das nach „[...] den ersten Samen, aus dem neu anhöbe das uralte Schauspiel“ sucht.¹¹⁶³ Dazu kam seit den 80er-Jahren die im weiten Sinne politische Lyrik von Seferis ans Licht. Es ist festzuhalten, dass letztere (die politische Lyrik), wie sie sich an den *Logbüchern* zeigte, dem Leser mehr Anstrengung als *Mythistorema* forderte. Denn der deutschsprachige Leser versetzt sich leichter in die verschwommene Welt von *Mythistorema* als in die greifbare Welt der *Logbücher*.

Interpretatorische Annäherungen. Essays zum Gedenken von G.P. Savvidis). Athen: Patakis, 1997, S. 209-218, hier S. 216. An dieser Stelle muss hinzugefügt werden, dass Keeley und Sherrard im Zeitraum 1965-1967 an einer zweisprachigen Seferis-Ausgabe im englischsprachigen Raum arbeiteten und mit dem Dichter über die Gedichte-Auswahl und Gestaltung dieser Ausgabe in enger Zusammenarbeit standen. Der Band kam 1967 mit dem Titel *Collected Poems* heraus. Vgl. Seferis, *Collected Poems*.

1160. Vgl. hier die Annäherungen an Seferis von A. Kutulas in: Seferis, „Vorrat Giorgos Seferis“ oder von M. Kopidakis in: Seferis, *Drei Geheime Gedichte*.

1161. Es bleibt auf jeden Fall die Tatsache, dass die Begleittexte in den Seferis-Ausgaben einen viel geringeren Seitenumfang im Vergleich zu dem entsprechenden Seitenumfang in den Ausgaben von Kavafis und Ritsos aufweisen.

1162. Es gibt einige Seferis-Ausgaben mit Illustrationen, die jedoch in die Lektüre der Gedichte nicht hineinwirken. Vgl. hier die Bilder in: Seferis, *Sechzehn Haiku*, *Logbücher* und *Sechzehn Haiku* (1998).

1163. Verse aus dem Gedicht „Den Boten“ in Enzensbergers Übertragung. Vgl. Seferis, *Poesie* (1987), S. 9.

4.5 Übersetzungen aus dem Seferis-Werk. Ein Überblick

Wie anfangs angeführt, erfuhr das Seferis-Werk unterschiedliche Übersetzungen, die von extrem zielsprachenorientierten bis hin zu äußerst ausgangssprachenorientierten Konzepten reichten. Indes signalisiert die Übersetzung von Christian Enzensberger (1962) und H.C. Günther (2000) beide Extreme. Enzensberger ging mit dem Original am freisten um und wagte sich an die Kreierung von Bildmotiven ebenso wie an eine Wortwahl heran, die die Poetizität der Übersetzung förderte. Somit kam Enzensbergers Übersetzung dem Prinzip nach, in der Zielsprache als Gedicht an sich zu stehen bzw. in die Zielsprache Kunstgedichte hineinzubringen.

Antipodisch zu Enzensberger ist Günther der einzige Seferis-Übersetzer, der eine formbetonte, äußerst auf den Reim und die Interpunktion des Originals konzentrierte Übersetzung anfertigte;¹¹⁶⁴ seine Seferis- ebenso wie Kavafis-Übersetzung beabsichtigte, dieselbe Informationsmenge in demselben metrischen Raum unterzubringen wie in der Vorlage. Dass die Interpunktion wie auch der Satzaufbau des Originals durch Günthers Wiedergabe oft durchscheinen, mündete an einigen Stellen in eine verfremdende Übersetzung, die der poetischen Sprache des Originals nicht immer zugute kommt.

Zwischen beiden Extremen stehen die Wiedergaben von Coulmas, von der Trenck sowie von Vamvas und Dietz, die einen Mittelweg einschlugen.¹¹⁶⁵ Alle sind mit ihren Übersetzungen bestrebt, sich dem Ausgangstext größtmöglichst anzunähern und diesen vorwiegend in inhaltlicher Hinsicht korrekt und vorlagengetreu wiederzugeben. Den Leser beschleicht bei der Lektüre weder das befremdende Gefühl, das Günthers Wiedergabe manchmal hervorruft noch der Eindruck, dass die Übersetzung die Poetizität des Originals eifrig zu übersteigen versucht, wie es Enzensberger tat.¹¹⁶⁶

1164. Vgl. das Vorwort von Günther in: Seferis, *Gedichte*, ohne Seitenangabe.

1165. Gisela von der Trenck ist die einzige Übersetzerin, die darauf hinwies, dass ihre Auswahl und Übersetzung vom Dichter durchgesehen und autorisiert wurden. (Siehe: Seferis, *Logbücher*, S. 151). Interessant ist außerdem im gleichen Kontext, dass von der Trenck das geringe Echo, das Seferis ihrer Meinung nach im deutschsprachigen Raum fand, auf die erste „indirekte“ Seferis-Wiedergabe zurückführte. Es ist anzunehmen, dass Enzensberger, der des Griechischen nicht mächtig war, Seferis entweder aus dem Englischen oder Französischen ins Deutsche übertrug. Vgl. Seferis, *Logbücher*, S. 152: „Giorgos Seferis ist (infolge einer unglücklichen, weil indirekt übersetzten ersten deutschen Buchveröffentlichung seiner Lyrik) im deutschen Sprachraum niemals wirklich bekannt geworden.“

1166. Es muss an dieser Stelle noch ergänzt werden, dass die Übersetzung von Günther zum großen Teil an die sprachliche Wortwahl von Gisela von der Trenck gekettet ist. Günther räumte in seinem Vorwort offen ein, dass dieser die Übertragung von Gisela von der Trenck, neben der englischsprachigen von Keeley / Sherrard bei seiner Seferis-Übersetzung zurate zog. Vgl.: „Die hervorragende und vom Dichter selbst durchgesehene englische Übersetzung von Keeley / Sherrard wurde auch zur Übersetzung ständig vergleichend herangezogen. Unter den deutschen Teilübersetzungen war mir besonders die Übertragung von G. von der Trenck hilfreich.“ (Seferis,

Im Folgenden werden einige Gedichte angeführt, die den Lyriktransfer von Seferis ins Deutsche exemplarisch beleuchten.

4.5.1 Seferis in deutscher Übersetzung

Das erste angeführte Gedicht „Hydra“ ist, wie alle Gedichte aus *Mythistorema*, mit der Aura einer „[...] tragic voice and much more dramatic mode of expression“ umgeben.¹¹⁶⁷

Υδρα¹¹⁶⁸

Δελφίνια φλάμπουρα και κανονιές.
Το πέλαγο τόσο πικρό για την ψυχή σου κάποτε,
σήκωνε τα πολύχρωμα κι αστραφτερά καράβια
λύγιζε, τα κλυδώνιζε κι όλο μαβί μ' άσπρα φτερά,
τόσο πικρό για την ψυχή σου κάποτε
τώρα γεμάτο χρώματα στον ήλιο.

Άσπρα πανιά και φως και τα κουπιά τα υγρά
χτυπούσαν με ρυθμό τυμπάνου ένα ημερωμένο κύμα.

Θα ήταν ωραία τα μάτια σου να κοιτάζαν
θα ήταν λαμπρά τα χέρια σου ν' απλώνονταν
θα ήταν σαν άλλοτε ζωντανά τα χείλια σου
μπρος σ' ένα τέτοιο θάμα·
το γύρευες

τι γύρευες μπροστά στη στάχτη
ή μέσα στη βροχή στην καταχνιά στον άνεμο,
την ώρα ακόμη που χαλάρωναν τα φώτα
κι η πολιτεία βύθιζε κι από τις πλάκες
σου 'δειχνε την καρδιά του ο Ναζωραίος,
τι γύρευες; γιατί δεν έρχεσαι; τι γύρευες;

Die erste Strophe führt den Leser in eine Meereslandschaft hinein, die sich nach dem Prinzip, das *Mythistorema* durchdringt, als zwar griechisch, aber nur in verallgemeinerten Konturen zu erkennen gibt.¹¹⁶⁹ Eine lyrische Person kommt zu Wort und konstatiert, dass das zu Zeiten für die Seele so bitter schmeckende Meer auch ins Positive, und zwar in eine vielfarbene, glänzende, farbenvolle Szenerie gewendet werden kann. In Anlehnung an Mario Vitti befindet sich das lyrische Ich nicht auf der Insel Hydra am Meer, wie der Gedichttitel irreführend andeutet, sondern in einer christlichen, nördlichen Stadt, die sich zur Stunde der Abenddämmerung neblig, regnerisch und windig, entgegengesetzt zur sonnen- und

Gedichte, ohne Seitenangabe).

1167. Keeley, „Seferis and the mythical Method“, S. 78.

1168. Seferis, *Ποιήματα (Gedichte)*, S. 58.

1169. Vgl. Keeley, „Seferis and the mythical Method“, S. 81.

farbenreichen Landschaft, in der Endstrophe des Gedichtes zeigt.¹¹⁷⁰ Das in der ersten Strophe verdichtete Bild erweist sich folglich, laut Vitti, als eine Art Fata Morgana;¹¹⁷¹ indes steht dieses Bild als Symbol für die verlorene bzw. zurückgelassene Heimat und es kommt ihm, in Gedanken des lyrischen Ich, die Bedeutung eines Wunders bzw. eines Traumbildes zu.¹¹⁷²

Von bemerkenswerter Feinheit sind allerdings die Worte, die das lyrische Ich an ein komplett vages und verschwommenes (weibliches?) Du adressiert; diese offenbaren dessen Gespür für Sinnlichkeit, die aber keine Erfüllung fand, denn die vom lyrischen Ich verehrten „schönen Augen“, „hellen Hände“ und „lebhaften Lippen“ sind nicht dazu imstande, die Welt wahrzunehmen.

Die Übersetzungen von Enzensberger und Günther offenbaren einen unterschiedlichen Umgang mit dem Original.

Hydra (Enzensberger)¹¹⁷³

Delphine Flaggen und Böllerschuß.
Das Meer das zu Zeiten deiner Seele so bitter geschmeckt
trug jetzt die vielfarbenen und glänzenden Schiffe
bog sich und wiegte sie und war ein einziges
weißgefedertes Blau,
hatte zu Zeiten deiner Seele so bitter geschmeckt
lag jetzt farbensatt an der Sonne.

Weißes Segel und Licht und die tropfenden Ruder
schlagen im Takt einer Trommel die besänftigte Welle.

Wären schön, deine Augen, sähen zu
wären hell, deine Hände, streckten sich aus
wären wie schon einmal lebhaft, deine zwei Lippen
angesichts so großen Wunders:
das hast du gesucht

was hast du gesucht in der Asche
im Regen im Nebel im Wind
ja selbst zur Stunde noch wo schon die Lichter ermatteten
wo die Stadt versank und auf dem Pflaster des Gehsteigs

Hydra (Günther)¹¹⁷⁴

Delphine Flaggen und Kanonenschüsse.
Die See so bitter einst für deine Seele
hob die vielfarbenen blitzenden Schiffe
schwankte, schaukelte sie, ganz
veilchenblau mit weißen Flügeln,
so bitter einst für deine Seele
jetzt voller Farben in der Sonne.

Weißes Segel und Licht und die
Ruder feucht / schlugen im
Trommelrhythmus zur Ruhe
gekommene Welle.

Schön wären deine Augen wie sie
schauen
hell wären deine Hände wie sie
sich strecken / lebendig wärn wie
einstmals deine Lippen / vor
solchem Wunder;
du hast's gesucht

was suchst du vor der Asche du
oder im Regen im Nebel im Wind
selbst da noch als die Lichter
ausgingen

1170. Vitti, *Φθορά και Λόγος (Zerfall und Logos)*, S. 93-94.

1171. Vitti, *Φθορά και Λόγος (Zerfall und Logos)*, S. 93.

1172. Vgl. hier Beaton, *George Seferis*, S. 101.

1173. Seferis, *Poesie* (1987), S. 37.

1174. Seferis, *Gedichte*, S. 52.

der Nazarener dich sein Herz sehen ließ,
was hast du gesucht? warum kommst du jetzt nicht? was hast
du gesucht?

die Stadt versank und vom
Pflaster
der Nazarener dir zeigte sein
Herz,
was suchtest du? warum kommst
du nicht? Was suchtest du?

Günther räumte dem Wort des Originals die höchste Priorität ein.¹¹⁷⁵ Er setzte sich ferner zum Ziel, die Elementenreihenfolge des Originals in der Übersetzung abzubilden.¹¹⁷⁶ Enzensbergers Übersetzung setzte sich hingegen zum Ziel, die Poetizität des Originals mittels einer Sprache makelloser Gewandtheit zu reproduzieren. Enzensberger band sich, im Gegensatz zu Günther, nicht an den lexikalischen bzw. konnotativen Sinn, sondern pflegte eine dichterische Sprache und erschreckte sich nicht davor, als Wortschöpfer in der Rezeptionsgeschichte von Seferis einzugehen.¹¹⁷⁷ So gab Enzensberger die Verse: „Το πέλαγο τόσο πικρό για την ψυχή σου

1175. Günther übersetzte beispielsweise die Präpositionen des Originals Wort für Wort ins Deutsche, unabhängig davon, ob diese Wörtlichkeit an Stellen Verfremdung hervorrief oder ad Absurdum führte. Vgl. die Übertragung folgender Satzteile: „μπρος σ’ ένα τέτοιο θαύμα“, „Τι γύρευες μπροστά στη στάχτη;“, „κι η πολιτεία βύθιζε κι’ από τις πλάκες / σου ’δείχνε την καρδιά του ο Ναζωραίος“ von Günther mit: „vor solchem Wunder“, „was suchst du vor der Asche du“ und „die Stadt versank und vom Pflaster / der Nazarener dir zeigte sein Herz“ und von Enzensberger: „angesichts so großen Wunders“, „was hast du gesucht in der Asche“, „wo die Stadt versank und auf dem Pflaster des Gehsteigs / der Nazarener dich sein Herz sehen ließ.“ Seferis, *Gedichte*, S. 52 und *Poesie* (1987), S. 37.

1176. Als Beispiel dafür kann die Übersetzung der Schlussverse aus dem Gedicht „Das Wrack der Drossel“ angeführt werden: „Χώρες του ήλιου και δεν μπορείτε ν’ αντικρίσετε τον ήλιο. Χώρες του ανθρώπου και δεν μπορείτε ν’ αντικρίσετε τον άνθρωπο.“ Die Reihenfolge der Elemente des Originals wurde in der Übersetzung von Günther: „Länder der Sonne und könnt’ nicht bestehn vor der Sonne / Länder des Menschen und könnt’ nicht bestehn vor dem Menschen“ abgebildet, obwohl sich die Stellung des Infinitivs mitten im Satz auf Deutsch seltsam anhört. Vgl. dazu die Wiedergabe von Enzensberger: „Länder der Sonne und könnt der Sonne nicht standhalten / Länder der Menschen und könnt dem Menschen nicht standhalten.“ (Seferis, *Poesie* (1987), S. 84-85 und Seferis, *Gedichte*, S. 216).

1177. Vgl. in diesem Sinne die Übertragung des XXII Gedichtes aus *Mythistorema*, vor allem die Einleitungsverse, in Günthers und Enzensbergers Übersetzung. Günther ging es darum, das Wort des Originals zu behalten, während Enzensberger sich an die Kreierung eigener Bilder heranwagte, wenn diese dem Leser dabei halfen, leichter ans Gedicht zu gelangen. Vgl.: „Γιατί περάσαν τόσα και τόσα μπροστά στα μάτια μας / που και τα μάτια μας δεν είδαν τίποτε, μα παραπέρα / και πίσω η μνήμη σαν το άσπρο πανί μια νύχτα σε μια μάντρα / που είδαμε οράματα παράξενα, περισσότερο κι από σένα, / να περνούν και να χάνονται μέσα στο ακίνητο φύλλωμα μιας πιπεριάς.“ Dass nichts von dem, was vorüberzog, in den Augen des lyrischen Wir festgehalten wurde, legte Capri-Karka als Indiz dafür aus, dass „man has not learned from the wisdom of history.“ (Capri-Karka, *War in the Poetry of George Seferis*, S. 216). Die Version von Günther zeichnete, wie bereits angemerkt, eine Buchstabentreue aus: „Weil so viel so viel vor unsern Augen vorbeiging / daß auch unsre Augen nichts sahen, jenseits davon / und dahinter Erinnerung so wie das weiße Linnen eines Nachts in einer Hürde / wo wir seltsame Bilder, seltsamer noch als du / sahen vorbeigehn und schwinden ins reglose Laub eines Pfefferbaums;“ diese erschwerte das Verständnis des Gedichtes. Vgl. die Wiedergabe von Enzensberger: „Da nun vieles und so viel vorüberzog vor unseren Augen / daß auch die Augen nichts mehr sahen, nur noch was dahinterlag / auf der weißen Plane der Erinnerung eines Nachts in einer Umfriedung / als uns fremde Gesichter erschienen, noch fremder als du / und vorüberglitten und vergingen im reglosen Laub eines Pfefferbaums“, die zwar im Vergleich zu Günthers Wiedergabe freier ist, aber zugleich für den Leser auch leichter zu lesen bzw. zu verstehen.

κάποτε, / σήκωνε τα πολύχρωμα κι αστραφτερά καράβια / λύγιζε, τα κλυδώνιζε κι όλο μαβί μ' άσπρα φτερά / [...] τώρα γεμάτο χρώματα στον ήλιο“ sehr feinsinnig wieder mit: „Das Meer das zu Zeiten deiner Seele so bitter geschmeckt / trug jetzt die vielfarbenen und glänzenden Schiffe / bog sich und wiegte sie und war ein einziges weißgefiedertes Blau, / [...] lag jetzt farbensatt an der Sonne.“¹¹⁷⁸ Ohne sich vom Original zu entfernen, schöpfte Enzensberger seine eigenen Wörter, wie z.B. „weißgefiedert“ und „farbensatt“. Auf diese Weise schien der Geist eines Dichters, für den die poetische Sprachpflege die höchste Sorge ist, in Enzensbergers Seferis-Übersetzung durch.¹¹⁷⁹

Konträr zu Kavafis- und Ritsos-Übersetzungen, in die politische und ideologische Erwägungen Eingang fanden, stellte sich der Lyriktransfer aus dem Seferis-Werk als eine rein sprachliche bzw. hermeneutische Tätigkeit dar. Dies bedeutet, dass sich keine ethischen oder politischen Wertvorstellungen der Übersetzer hinter den Seferis-Übersetzungen verbargen. Dies hing nicht zuletzt auch damit zusammen, dass sich die literarische Übersetzung, im Fall von Seferis, kaum in den Dienst einer außerliterarischen Sache stellte.

Dies kann am Beispiel folgenden Gedichtes aus *Drei Geheime Gedichte* exemplifiziert werden, das außerdem die Spezifika des Übersetzungskonzeptes von Günther und Coulmas / Koulmasis dingfest macht.¹¹⁸⁰

Είπες εδώ και χρόνια:
„Κατά βάθος είμαι ζήτημα φωτός“.
Και τώρα ακόμη σαν ακουμπάς
στις φαρδιές ωμοπλάτες του ύπνου
ακόμη κι όταν σε ποντίζουν
στο ναρκωμένο στήθος του πελάγου
ψάχνεις γωνίες όπου το μαύρο
έχει τριφτεί και δεν αντέχει
αναζητάς ψηλαφητά τη λόγχη
την ορισμένη να τρυπήσει την καρδιά σου
για να την ανοίξει στο φως.

Wie bereits angemerkt ist das intertextuelle Netz im Band *Drei Geheime Gedichte* dicht und schwer durchschaubar.¹¹⁸¹ Seferis hatte jenes Netz aus intertextuellen Verweisen so vollständig

1178. Seferis, *Poesie* (1987), S. 37.

1179. Vgl. in diesem Kontext die Übersetzung des viertletzten Verses: „Την ώρα ακόμη που χαλάρωναν τα φώτα“ von Enzensberger mit: „ja selbst zur Stunde noch wo schon die Lichter ermatteten.“ Enzensbergers Wortwahl: „ermatten“ kam dem außergewöhnlichen Duktus von Seferis: „που χαλάρωναν τα φώτα“ gleich, während die geläufige Wortwahl von Günther: „selbst da noch als die Lichter ausgingen“ die Sonderbarkeit des Originalausdrucks nicht auf die Wiedergabe übertragen kann.

1180. Seferis, *Ποιήματα (Gedichte)*, S. 280.

1181. Seferis hatte über zehn Jahre an diesem Gedichtband (*Drei Geheime Gedichte*) gefeilt. Die Lektüre der Gedichte stellt sich als keine leichte Aufgabe heraus, denn die Stimme des Dichters ist obskurer und schwerer

in seine Gedichte einverleibt, dass es kaum mehr sichtbar war, wie Maronitis anmerkte.¹¹⁸² Bei der Lektüre des oben angeführten Gedichtes fühlt sich der Leser trotzdem sehr stark an die Bibel erinnert, und zwar an folgende Stelle aus *Genesis*:¹¹⁸³

Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es wurde Licht. Und Gott sah das Licht, daß es gut war; und Gott schied das Licht von der Finsternis. Und Gott nannte das Licht Tag, und die Finsternis nannte er Nacht.¹¹⁸⁴

Interessanterweise trifft man auf den zweiten Vers des Gedichtes: „Κατά βάθος είμαι ζήτημα φωτός“ bzw. „Im Grunde bin ich eine Frage des Lichts“ auch in dem zweiten Essayband von Seferis *Δοκιμές Β' (Versuche II)*. Hier wie dort ist der Satz mit einer religiösen Bedeutung aufgeladen:

Nur ein einziges Mal, als der Herbst schon vorgerückt war, hatte ich den Eindruck, daß Gott mit blitzartiger Klarheit vorbeiging – in meiner Nähe. Und ich sagte: „Im Grunde bin ich eine Frage des Lichts.“ Es war eine Erfahrung, die nur selten in unserem Leben vorkommen kann, und die es vollständig beleuchtet; man kann sie verbal nicht mitteilen.¹¹⁸⁵

In dieser Hinsicht wurde die erste Zeile des Gedichtes: „Du hast schon vor langer Zeit gesagt“ in Erinnerung an dieses oben beschriebene Erlebnis (die wahrgenommene Gotteserscheinung) formuliert und ausgesprochen. Es ist folglich anzunehmen, dass der Dichter in diesem Spätgedicht bei einem Rückblick auf alles Vergangene über sich selbst in der zweiten Person Singular redete und dabei seine Existenzangst: „noch wenn sie dich in die / betäubte Brust des Meeres sinken“ durch Hoffnung auf Ausgang aus der Dunkelheit: „suchst du nach Ecken, in den das Schwarz / verbraucht ist und nicht mehr hält / und du tastest nach der einen Lanze / die

fassbar als je zuvor. Laut Keeley eignete sich Seferis mit Vorsicht eine Sprache an, die sich eindeutigen Auslegungen entzog, aus Angst davor, dass auch diese Sammlung (*Drei Geheime Gedichte*) wie die vorherige (*Logbuch III*) negative Kritik erfahren würde Vgl. Keeley, „Seferis' political Voice“, S. 106.

1182. D.N. Maronitis: *Η Ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. Μελέτες και Μελετήματα (Die Seferis-Dichtung. Studien und Erforschung)*. Athen: Ermis, 1984, S. 142. Maronitis erörterte sehr präzise die Präsenz von Hesiod, Heraklit, Aischylos, Odysseus und Proteus im Band *Drei Geheime Gedichte*.

1183. Intertextuelle Bezüge auf religiöse Texte spielen erst in den beiden letzten vom Dichter selbst veröffentlichten Gedichtsammlungen *Logbuch III* und *Drei Geheime Gedichte* eine wichtige Rolle. Vgl. Beaton, „From Mythos to Logos“, S. 143. Laut Beaton gründete sich der Band *Drei Geheime Gedichte* auf eine fundamentale Beziehung zur *Apokalypse*. Dafür spricht u.a. der Titel *Geheime Gedichte*, der, laut Beaton, eine eindeutige Umkehrung des Begriffs *Apokalypse* bzw. Offenbarung markierte. Für weitere Zusammenhänge zwischen *Drei Geheime Gedichte* und *Apokalypse* siehe: Beaton, „From Mythos to Logos“, S. 145-146.

1184. (Zitiert nach: http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/1_mose/1/). Der Zusammenhang mit der *Bibel* wird enger, wenn man die Rolle in Erwägung zieht, die Licht und Feuer in der *Apokalypse* sowie im Band von Seferis spielen. Der *Apokalypse* zufolge wird eine beispiellose Feuerbrunst den Weltuntergang signalisieren. In Seferis' Band ist die Idee von Welterschöpfung wie auch von Weltuntergang ebenso wie von einem, mittels Feuer, kathartischen Prozess – der Weg, der vom Feuer über die Asche ins neue Säen führt – stark impliziert. (Vgl. dazu Maronitis, *Η Ποίηση του Γιώργου Σεφέρη (Die Seferis-Dichtung)*, S. 140, 144 und 145).

1185. Zitiert nach: Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 92.

dein Herz durchbohrt / um es zu öffnen dem Licht“ auszugleichen versuchte.¹¹⁸⁶ Es ist indes beachtenswert, dass diese Befreiung von Dunkelheit – ein Symbol für die Nicht-Existenz bzw. den Tod – in eine Metapher von Schmerz und Tod durch das Bild der „[...] Lanze / die dein Herz durchbohrt / um es zu öffnen dem Licht“ gekleidet wurde.

Bei näherem Hinsehen bewahrheitete sich in der Übersetzung von Coulmas / Koulmasis und Günther das bereits Geschilderte. Günthers Fassung erreichte den höchsten Grad einer wortgetreuen Wiedergabe, die den Stil der Übersetzung durchaus prägte. Coulmas' Fassung ist ebenfalls vorlagengetreu, ohne jedoch den deutschen Sprachgewohnheiten entgegenzutreten.

Geheime Gedichte (Coulmas)¹¹⁸⁷

Du hast schon vor langer Zeit gesagt:
„Im Grunde bin ich eine Frage des Lichts.“
Und auch jetzt noch, wenn du dich
an die weiten Schulterblätter des Schlafes lehnst
noch wenn sie dich in die
betäubte Brust des Meeres senken
suchst du nach Ecken, in denen das Schwarz
verbraucht ist und nicht mehr hält
und du tastest nach der einen Lanze
die dein Herz durchbohrt
um es zu öffnen dem Licht.

Geheime Gedichte (Günther)¹¹⁸⁸

Sagtest jetzt schon seit Jahren:
„Im Grunde bin ich eine Frage von Licht“
Auch noch jetzt wo du lehnst
an die breiten Schulterblätter des Schlafs
auch dann noch wenn man dich senkt
in den betäubten Busen der See
suchst Winkel du wo das Schwarze
gelöchert ist und nicht standhält
suchst tastend wieder die Lanze
die bestimmt daß sie löchre dein Herz
auf daß sie es öffne zum Licht.

In Günthers Fassung macht sich die Tendenz breit, Interpunktion und Satzaufbau des Originals in der Übersetzung nachzubilden. Im Vergleich zur Version von Coulmas / Koulmasis, die in die Übersetzung zwei Kommata einfügten, folgte Günther bis ins kleinste Detail der Interpunktion von Seferis und machte von keinem Komma Gebrauch. Des Weiteren setzte er sich zum Ziel, Sätze zu bilden, die den Satzbau des Originals auf die Zielsprache übertrugen, sodass der Leser in die syntaktische Struktur des Griechischen hineingeführt wurde. Auf diese Weise ließ Günther das im Deutschen benötigte Personalpronomen „du“ im ersten Vers gemäß des Originalausdrucks weg: „Sagtest jetzt schon seit Jahren:“. Ferner ist seine Version nicht nur ans Wort, sondern auch an die Reihenfolge der Elemente des Originals gekettet. Insbesondere begann und schloss Günther die Verse mit derselben Wortart ab wie im Original, selbst wenn dieser übersetzerische Vorgang auf syntaktische Unebenheiten und überdies auch stellenweise auf Unverständlichkeit stieß.

1186. Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 16-17.

1187. Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 16-17.

1188. Seferis, *Gedichte*, S. 264.

Es ist z.B. typisch für das Übersetzungskonzept von Günther, dass dieser die Serialisierung des Originals in der Übersetzung getreu nachbildete. Als Folge enden die Nebensätze bei Günther: „Auch noch jetzt wo du lehnst / an die breiten Schulterblätter des Schlags / auch dann noch wenn man dich senkt / in den betäubten Busen der See“ auf Substantive („Schulterblätter des Schlags“ und „Busen der See“) gemäß der Wortstellung des Originals: „Και τώρα ακόμη σαν ακουμπάς / στις φαρδιές ωμοπλάτες του ύπνου / ακόμη κι όταν σε ποντίζουν / στο ναρκωμένο στήθος του πελάγου“ und nicht auf Verben, wie es das Deutsche allerdings vorschreibt.¹¹⁸⁹ Günthers Vers nimmt besonders am Ende der Übersetzung eine seltsame Wendung, die deren Korrektheit und Zugänglichkeit sprengt. Festgelegt an die Wortstellung des Originals gibt Günther die drei letzten Verse: „αναζητάς ψηλαφητά τη λόγχη / την ορισμένη να τρυπήσει την καρδιά σου / για να την ανοίξει στο φως“ wie folgt wieder: „suchst tastend wieder die Lanze / die bestimmt daß sie löchre dein Herz / auf daß sie es öffne zum Licht.“ Diese Version leitet jedoch Verfremdungen auf syntaktischer Ebene ein, die den Lesern große Anstrengungen bei der Lektüre kosten.¹¹⁹⁰

Allgemein gesehen erinnert die Seferis-Übersetzung von Günther an Schäfers Kavafis-Übersetzung, insofern als beide Übersetzungen den Leser in syntaktischer Hinsicht in die Nähe des Originals bringen.¹¹⁹¹ In Günthers Übersetzungskonzept, das auf einer formbetonten und buchstabengetreuen Wiedergabe basierte, und überdies weit über die Sprachgewohnheiten des Deutschen hinausging, versteckte sich jedoch keine tiefere Motivation. Schäfer zielte hingegen darauf ab, die historische Dimension der Kavafis-Lyrik mithilfe eines spezifischen Wortgutes hervorzuheben. Ganz im Gegenteil beschränkte sich die Wirkung, die die Übersetzung von Günther mit sich brachte, auf das dichterische Wort.

Das Ritsos-Werk erfuhr auch Übersetzungen, die von einer Tendenz zur Verfremdung geprägt wurden. Es liegen sogar voneinander abweichende Versionen derselben Gedichte vor, die aber, wie gezeigt, vom historischen Kontext abhängig und ideologisch-politisch bedingt waren. Seferis ist im Vergleich zu Kavafis und Ritsos ein Gegenbeispiel, denn seine Übersetzung ist

1189. Vgl. hier die entsprechende Übertragung von Coulmas / Koulmasis, die zwar die Serialisierung des Originals ins Deutsche nicht wiedergibt; aber sie liest sich viel korrekter auf Deutsch: „Und auch jetzt noch, wenn du dich / an die weiten Schulterblätter des Schlafes lehnst / noch wenn sie dich in die / betäubte Brust des Meeres senken.“ (Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 17).

1190. Siehe vor allem die Sätze: „die bestimmt daß sie löchre dein Herz“ und „auf daß sie es öffne zum Licht“, die sich auf Deutsch nicht vollkommen korrekt und elegant anhören. Vgl. hier die Fassung von Coulmas / Koulmasis, die im Gegensatz zu Günthers Fassung auf Anhieb verständlich ist: „und du tastest nach der einen Lanze / die dein Herz durchbohrt / um es zu öffnen dem Licht.“ (Seferis, *Drei Geheime Gedichte*, S. 17).

1191. Im Gegensatz zur Kavafis-Übersetzung von Schäfer zeichnen die Übersetzung von Günther keine markanten Verfremdungen auf lexikalischer Ebene aus.

nur auf eine sprachliche Problematik angewiesen. Es verstärkt sich sogar der Eindruck, dass die Seferis-Übersetzungen von Geschichte, Politik und Ideologie völlig losgelöst verliefen.

Dies lässt sich nicht zuletzt an der Übersetzung von *Sechzehn Haikus* verifizieren.¹¹⁹² Diese Haikus, die erstmals 1940 das Licht der Öffentlichkeit in *Übungsheft I* erblickten,¹¹⁹³ erhielten einen außergewöhnlich wichtigen Platz in der Seferis-Rezeption, denn sie sind der einzige Zyklus des Dichters, der auf Deutsch bereits in drei unterschiedlichen Übersetzungen vorliegt. Zwei Ausgaben von Günter Dietz (1968) ebenso wie eine von Evtichios Vamvas, dreißig Jahre später (1998), widmeten den Haikus inklusive Aufmerksamkeit; die neueste Übertragung der *Sechzehn Haikus* ging allerdings auf Hans-Christian Günther in dessen Ausgabe des Gesamtwerks von Seferis *Gedichte* (2000) zurück.¹¹⁹⁴

Die *Sechzehn Haikus* erwecken auf den ersten Blick ebenso wie Ritsos' *Monochorde* den Eindruck, dass sie leicht in eine Fremdsprache übertragbar seien. Beim näheren Hinsehen entpuppt sich jedoch diese Annahme als Trugschluss. Anhand von zwei Beispielen wird aufgezeigt, wie der epigrammatische und schwer zu deutende Duktus der Haikus die Übersetzer gefangen nahm. Als erstes wird das „Haiku Nummer 9“ angeführt, dem der Titel „Νέα Μοίρα“ („junge Schicksalsgöttin“ oder „neues Schicksal“) vorangestellt wurde.

Νέα μοίρα¹¹⁹⁵

Γυμνή γυναίκα
Το ρόδι που έσπασε είχαν
γεμάτο αστέρια.

1192. Über die Haikus als Versform siehe Fußnoten 1094 und 1112. Es muss an dieser Stelle ergänzt werden, dass Seferis *Gedichte* auch in dem malaysischen *Pantum* ebenso wie in dem englischen *Limerick* geschrieben hatte. (Vgl. dazu Seferis, *Gedichte*, S. 303). In *Pantum* ist allerdings das gleichnamige Gedicht „Pantum“ aus dem Gedichtband *Übungsheft I* verfasst. Siehe Seferis, *Ποιήματα (Gedichte)*, S. 77-78. Mehr zur Auseinandersetzung des Dichters mit metrischen Formen in: Garantoudis, „Η Ποίηση του Γιώργου Σεφέρη ανάμεσα στον έμμετρο και στον ελεύθερο Στίχο“ („Die Dichtung von Seferis zwischen metrischem und freiem Vers“), S. 152.

1193. In dem Gedichtband *Übungsheft I* kommen Gedichte vor, die zwischen 1924-1939 verfasst wurden und bis zur Zeit der Veröffentlichung (1940) keinen Platz in einer anderen von Seferis herausgebrachten Sammlung gefunden haben. Seferis bezeichnete diese Gedichte als „δοσμένα“ bzw. „gegebene“ oder „verschenkte“, denn sie wurden zu verschiedenen Anlässen Freunden gewidmet und geschenkt oder vom Dichter als „ασκήσεις“ bzw. „Übungen“ zu poetischen Ausdrucksmöglichkeiten wahrgenommen. Vgl. „Το βιβλίο τούτο είναι φτιαγμένο [...] είτε από κομμάτια της περίπτωσης δοσμένα σε φίλους είτε από ασκήσεις λίγο ή πολύ προχωρημένες“. Seferis, *Ποιήματα (Gedichte)*, S. 319 und Seferis, *Gedichte*, S. 303.

1194. Die *Sechzehn Haikus* kamen in leicht verarbeiteter Fassung auch in der zweiten (erweiterten) Auflage der Ausgabe von G. Dietz vor. Siehe: Seferis, *Sechzehn Haikus. Stratis der Seemann*. Über die Bedeutung, die die Haikus für den Dichter erlangten, siehe folgende Aufzeichnung (23.07.1932) aus *Μέρες Β' (Tage II)*: „When the haiku came out right, I felt relieved, as if all those spiders, labyrinths, and the ineffable things of a blind life were transformed, for a moment, into something real – a pine needle or a beach pebble, let us say, into seventeen syllables. I dare tell myself that the problem of life is not harder than the problem of a haiku.“ Zitiert nach der englischen Übersetzung von George Thaniel in: Thaniel, „Seferis and England“, S. 93. Das Original ist zu finden in: Seferis, *Μέρες Β' (Tage II)*, S. 80. Vgl. auch 1112.

1195. Seferis, *Ποιήματα (Gedichte)*, S. 92.

Hier mündet die uneindeutige Inanspruchnahme des Relativpronomens „που“ („der“, „die“ oder „das“) in zwei Versionen, die nicht die gleiche semantische Information in den deutschen Text einbringen.¹¹⁹⁶ Wenn man das uneindeutige Bezugswort „που“ auf das Substantiv „Πόδι“ („Granatapfel“) als Subjekt des Nebensatzes („που έσπασε“ bzw. „der brach“) zurückbezieht, wie es Günther und Dietz taten, dann kommen folgende Versionen zustande.

Junge Moire (Dietz)¹¹⁹⁷

Entblößt: eine Frau
Granatapfel, der aufbrach
gefüllt mit Sternen.

Junges Geschick
(Günther)¹¹⁹⁸

Eine nackte Frau
der Granatapfel der
brach
war voller Sterne.

Dabei fällt ins Auge, dass die Version von Dietz, in der die Interpunktion des Originals im Gegensatz zu Günthers Fassung nicht nachgebildet wurde, in ein äußerst suggestives Bild mündet. Mit anderen Worten trat der Vergleich zwischen entblößter Frau und aufgebrochenem Granatapfel, der aus Sternen quillt, viel deutlicher aus der Fassung von Dietz hervor.

Konträr zu Dietz und Günther bezog Vamvas das Wort „που“ auf das Substantiv „Granatapfel“ als Objekt des Relativsatzes zurück; infolgedessen verlieh er seiner Fassung die unten angeführte Form:

Junge Moira (Vamvas)¹¹⁹⁹

Nackte Frau
der Granatapfel, den sie aufbrach
war voller Sterne.

An der Übertragung von Vamvas ist allerdings zweierlei bemerkenswert: Zum einen beachtete Vamvas die Formbesonderheiten des Haikus nicht.¹²⁰⁰ Zum anderen prägt sich die Wiedergabe von „που“ mit „den“ tief in der Lektüre und Interpretation des Haikus ein. In der Version von Vamvas erscheint die Frau als Handlungsauslöserin bzw. sie ist diejenige, die den Granatapfel aufbricht; zugleich wurde aber der im Haiku implizierte Vergleich der Entblößung der Frau mit dem Aufbrechen des Granatapfels zunichte gemacht.

1196. Das Relativpronomen „που“ (der, die, das) bleibt im Griechischen undeklinierbar und kann, je nach Kontext, das deutsche Relativpronomen „der, die, das“ in allen Fällen und Geschlechtern in Einzahl und Mehrzahl ersetzen.

1197. Seferis, *Sechzehn Haikus*, S. 25.

1198. Seferis, *Gedichte*, S. 85.

1199. Seferis, *Sechzehn Haiku* (1998), S. 15.

1200. Oft kommt es vor, dass sich Vamvas' Übersetzung weder an die für die Haikus typische Teilung der Silben (5-7-5) noch an deren gesamte Summe (siebzehn Silben) hält. Vgl. hier die Haikus XVI, IV, VI, VIII in: Seferis, *Sechzehn Haiku* (1998), S. 22, 9, 11 und 14.

Dieses Haiku veranschaulicht folglich exemplarisch, dass die Übersetzungsweise an dessen Interpretation gebunden ist. In diesem Standpunkt, dass die Interpretation die Übersetzung stark beeinflusst, fühlt man sich bei der Lektüre des „Haiku Nummer 14“ ebenfalls bestätigt.¹²⁰¹

Βουλιάζει ο κόσμος
κρατήσου, θα σ' αφήσει
μόνο στον ήλιο.

Hier stößt man auf die doppelte Bedeutung des Wortes „μόνο“, das sich sowohl mit „nur“ als auch mit „allein“ übersetzen lässt. Es ist diese Zweideutigkeit, die die Aussage des Haikus ins Diffuse zog. Ferner brachte sie zwei Versionen mit sich, die markant voneinander abweichen. Dietz optierte für eine Übersetzung von „μόνο“ mit „nur“, während sich Günther und Vamvas für eine Wiedergabe des Wortes „μόνο“ mit „allein“ entschieden.

(Vamvas)¹²⁰²

Die Welt versinkt.
Halte dich fest, sie wird dich
alleine lassen in der Sonne.

(Günther)¹²⁰³

Die Welt geht unter
halt dich fest, in der Sonne
läßt sie dich alleine

(Dietz)¹²⁰⁴

Die Welt sinkt, halte
dich fest, sie läßt dich zurück
nur in der Sonne.

Auch am Beispiel der Haikus, denen jegliche sprachliche Überladenheit fremd ist, lässt sich zeigen, dass die Übersetzung der Seferis-Gedichte mit deren Interpretation Hand in Hand geht. Dies bedeutet, dass voneinander abweichende Versionen desselben Gedichtes auf dessen Interpretation und auf das übernommene Übersetzungskonzept zurückzuführen sind.¹²⁰⁵ Mit Seferis verfährt es sich folglich als Antipode zu Kavafis und Ritsos. Am Beispiel der beiden letzteren Dichter wurde aufgezeigt, dass die Ideologie des Übersetzers bzw. des Ziellandes gewichtige Folgen für die Übersetzung mit sich brachte. Aus Gedichten, wie im Fall von Ritsos den *Makronisos-Gedichten* oder *Romiosini*, entstanden sehr unterschiedliche Versionen

1201. Seferis, *Ποιήματα (Gedichte)*, S. 93.

1202. Seferis, *Sechzehn Haiku* (1998), S. 22.

1203. Seferis, *Gedichte*, S. 86.

1204. Seferis, *Sechzehn Haikus*, S. 37.

1205. Vgl. in diesem Kontext die Übersetzung des Haikus Nummer 11: „Πού να μαζεύεις / τα χίλια κομματάκια / του κάθε ανθρώπου.“ Die Version von Günther zeichnete eine strenge Buchstabentreue aus: „Wo kannst du sammeln / die tausend Stückchen eines / jegliches Menschen.“ (Seferis, *Gedichte*, S. 85). Die Fassung von Dietz ging über die denotative Bedeutung des Adverbs „πού“ bzw. „wo“ hinaus und traf den Sinn dieses Haikus zielsicherer: „Wie willst du finden / die tausend Bruchstücke / von jedem Menschen.“ (Seferis, *Sechzehn Haikus*, S. 29). Vamvas gab seinerseits seiner Fassung durch die Wortwahl: „als müsstest du“ eine andere Wendung: „Als müsstest du / die tausend Stückchen von / jedem Menschen sammeln.“ (Seferis, *Sechzehn Haiku* (1998), S. 17).

aufgrund der herrschenden Ideologie und der historischen Umstände. Bei der Kavafis-Rezeption kam es ebenfalls vor, dass die Übersetzung andere Töne als das Original anschlug, durch bestimmte ideologisch gesteuerte Entscheidungen ebenso wie durch Illustrationen. Auf eine einfache Formel gebracht ist jegliche Art Manipulation, die bei Ritsos und deutlicher noch bei Kavafis vorliegt, bei Seferis ausgeblieben.

In den nächsten Kapiteln (4.5.2 und 4.5.3) wird nun anhand der Gedichte „Νεόφυτος ο έγκλειστος μιλά–“ („Neophytos der Eremit spricht–“) und „Μέρες τ 'Απρίλη 1943“ („April-Tage 1943“) der Frage nach Vermittlung und Wirksamkeit der politisch-satirischen Lyrik von Seferis nachgegangen.

4.5.2 „Neophytos der Eremit spricht“ im Kontext der zypriotischen Gedichte von Seferis

Das Gedicht „Neophytos der Eremit spricht–“ gehört zur Sammlung *Logbuch III*, die 1955 ans Licht der Öffentlichkeit kam.¹²⁰⁶ Die siebzehn Gedichte, die das *Logbuch III* konstituieren,¹²⁰⁷ gingen aus drei Seferis-Reisen nach Zypern hervor, und zwar zu einer Zeit zwischen 1953-1955, als „the British colonial government and Greek-Cypriot public opinion were on a collision course“ (Herbst 1953).¹²⁰⁸ Der Konflikt um Zypern bestand in der Unabhängigkeitsbewegung vom Vereinigten Königreich, unter dessen kolonialer Verwaltungsmacht Zypern seit 1878 stand, wie auch im Wunsch vieler griechischen Zyprioten nach Vereinigung mit Griechenland.¹²⁰⁹ Seferis, der bereits 1945 als Diplomat mit großer Verve

1206. *Logbuch III* erschien 1955 unter dem Titel ...*Zypern, wohin das Orakel mich wies...* – ein Verweis auf Euripides' *Helena*, der sich beim gleich benannten Seferis-Gedicht „Helena“ als Untertitel wiederholte. Vgl. Seferis, *Gedichte*, S. 227. Erst in der dritten Auflage des Gesamtwerks von Seferis, 1962, wurde der Titel *Logbuch III* übernommen. 1972 (postum) wurde zum *Logbuch III* das Gedicht „Die Katzen von Agios Nikolaos“ hinzugefügt. Auf die Gründe, weshalb Seferis die Entscheidung traf, den Titel ...*Zypern, wohin das Orakel mich wies* ins *Logbuch III* umzubenennen, wies Keeley – die Nähe zu *Logbuch I.* und *II.* (Keeley, „Seferis' political Voice“, S. 95-96) und Papazoglou hin. Vgl. Papazoglou, „Μύθος και Ιστορία στη σεφερική Νέκυια“ („Mythos und Geschichte in Seferis-Nekyia“), S. 126. Letzterer schlug eine historisch-politisch bedingte Erklärung vor; 1962, nach dem Züricher Abkommen (19.02.1959), das den Kampf der griechischen Zyprioten gegen den britischen Kolonialismus und für Vereinigung mit Griechenland ad acta legte, war ein derartiger Titel nicht mehr möglich.

1207. Es sind siebzehn Gedichte an der Zahl, ohne das postum hinzugefügte Gedicht „Die Katzen von Agios Nikolaos.“ Siehe vorherige Fußnote.

1208. Die erste Reise des Dichters nach Zypern geht auf die Zeit November - Dezember 1953 zurück (06.11-7.12.1953). Die zweite datiert auf die Monate September - Oktober 1954 (15.09-17.10.1954), während die dritte Reise von dem 23. September 1955 bis zum 3. Oktober 1955 dauerte. Das englische Zitat geht auf Beaton zurück: Beaton, *George Seferis. Waiting for the Angel*, S. 305.

1209. Für einen Überblick über die Geschichte Zyperns im Zeitraum 1955-1974 siehe: Heinz Richter: *Kurze Geschichte des modernen Zypern. 1878 – 2009*. Mainz und Ruhpolding: Rutzen, 2010 (Peleus. Studien zur Archäologie und Geschichte Griechenlands und Zyperns. Bd. 49) vor allem S. 45-108. Vgl. auch das entsprechende Kapitel in: Beaton, *Giorgos Seferis. Waiting for the Angel*, S. 304-367.

die Vereinigung Zyperns mit Griechenland vertrat,¹²¹⁰ kam durch seine drei Reisen nach Zypern in engste Berührung mit der Geschichte und Kultur der Insel sowie mit der damaligen politischen Lage. Die zypriotische Erfahrung kam für den Dichter einer Offenbarung gleich, da dieser auf Zypern „die Rhythmen der früheren Romiosini“ wiederfand, die er mit der Zerstörung der kleinasiatischen Heimat für immer verloren hielt.¹²¹¹ Zugleich lief aber diese vom Dichter neu entdeckte Welt Gefahr, von den Engländern bzw. von „Freunden des anderen Kriegs“ der Zerstörung anheimzufallen.¹²¹² Insofern leuchtete es ein, dass Seferis die zypriotische Welt als „Wunder“ aber auch als „menschliche Tragödie“ erlebte, die, „was auch

1210. Im September 1945 begleitete Seferis den Prinzregenten Erzbischof Damaskinos (1891-1949) nach London. Auf Seferis' Empfehlung brachte Damaskinos damals das Thema der Vereinigung Zyperns mit Griechenland zur Sprache, worauf die britische Diplomatie mit Aufweichungen und eher negativ reagierte. (Savvas Pavlou: „Οι Επισκέψεις του Γ. Σεφέρη στην Κύπρο“ („Seferis' Besuche nach Zypern“). In: *Πρακτικά Συμποσίου Σεφέρη (Αγία Νάπα, 14-16 Απριλίου 1988)* (Protokoll des Seferis-Symposiums. Agia Napa, 14-16. April 1988). Hg. von Pavlos Paraskevas. Agia-Napa: Morfotiki Ypiresia Ypourgeiou Paideias, 1988, S. 189-206, hier S. 190). Zur weiteren dienstlichen Involvierung von Seferis in den Zypernkonflikt siehe: Giorgos Georgis: „Η διπλωματική και πολιτική Εμπλοκή του Σεφέρη στο κυπριακό Πρόβλημα. Από τη Συμπάθεια στην υπηρεσιακή Εμπλοκή“ („Seferis' diplomatische und politische Einmischung in das Zypern-Problem. Von Sympathie bis hin zur dienstlichen Einmischung“). In: *Γιώργος Σεφέρης. Το Ζύγισμα της Καλοσύνης*. (Giorgos Seferis. Das Wiegen der Gütigkeit), S. 71-82, hier S. 79 wie auch George Thaniel: *Seferis and Friends. Some of George Seferis' Friends in the English speaking World*. Hg. von Ed. Phinney. Canada: The Mercury Press, 1994, S. 17. Nicht zuletzt rekonstruierte Alexander Xydis die diplomatische Laufbahn des Dichters ebenso wie seinen Einsatz für Zypern im Zeitraum 1956-1962. Vgl. A. Xydis: „Ο πολιτικός Σεφέρης“ („Der politische Seferis“) in: *Kyklos Seferi*. Athen: 1980, S. 105-121. Im gleichen Kontext siehe auch das Buch von Giorgos Georgis: *Ο Σεφέρης περί των κατά την χώραν Κύπρον σκαιών* (Seferis über die Heimsuchungen des Landes Zypern). Athen: Smili, 1991.

1211. Seferis, *Μέρες Ε' (Tage V)*, S. 204. Vgl. auch folgende Stelle aus einem Brief an Giorgos Theotokas, in dem Seferis Gründe für seine Zypern-Liebe angab: „Τον έχω αγαπήσει αυτό τον τόπο. Ίσως γιατί βρίσκω εκεί πράγματα παλιά που ζουν ακόμη, ενώ έχουν χαθεί στην άλλη Ελλάδα.“ („Ich habe diesen Ort wirklich geliebt; vielleicht weil ich da alte Dinge finde, die immer noch leben. In Griechenland sind sie hingegen für immer verloren“ - meine Übersetzung). Das Original zitiert nach: Fotis Dimitrakopoulos: *Σεφέρης, Κύπρος, Επιστολογραφικά και άλλα* (Seferis, Zypern, zur Korrespondenz u.a.). Athen: Kastaniotis, 2000, S. 146. Vgl. auch „Πρώτη εντύπωση: απ' εδώ νιώθει κανείς την Ελλάδα [...] πιο πλατιά. Το αίσθημα πως υπάρχει ένας κόσμος που μιλά ελληνικά· είναι ελληνικός. Που δεν εξαρτάται από την Ελληνική Κυβέρνηση, και το τελευταίο τούτο συντελεί στο αίσθημα αυτής της ευρυχωρίας [...] το κλίμα της Κύπρου γιατί μου πηγαίνει. Ελληνική, χωρίς Έλληνα χωροφύλακα ή δημόσιο υπάλληλο.“ („Erster Eindruck: von hier käme man vor, dass Griechenland breiter würde; [...] griechische Welt, die griechisch redet ohne von der griechischen Regierung abhängig zu sein. All dies trägt zum Gefühl der Weiträumigkeit bei [...]. Warum fühle ich mich im zypriotischen Klima wohl? Denn es ist griechisch ohne griechische Gendarmen und Beamten“ - meine Übersetzung). Zitiert nach: Dimitrakopoulos, *Σεφέρης, Κύπρος, Επιστολογραφικά και άλλα* (Seferis, Zypern, zur Korrespondenz u.a.), S. 145-146. Vgl. auch das Vorwort zu den Anmerkungen des Dichters zu der Gedichtsammlung *Logbuch III* in der deutschen Übersetzung von Vamvas in: Seferis, *Logbuch III*, S. 83-84.

1212. „Freunde des anderen Kriegs“ ist ein Vers aus dem Gedicht: „Salamis auf Zypern.“ Vgl. „Freunde des anderen Kriegs / an diesem öden umwölkten Strand / denk ich an euch wie der Tag sich wendet – / jene die fielen im Kampf und jene die fielen Jahre nach der Schlacht [...]“. (Seferis, *Gedichte*, S. 252). Die Freunde des anderen Krieges sind mit England gleichzusetzen, das „once allies of the Greeks“ war, aber „now among the antagonists of Greece and Cyprus both“ ist. Vgl. Keeley, „Seferis' political Voice“, S. 100 und Savvidis, „Μια Περιδιάβαση. Σχόλια στο Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν“ („Eine Durchführung. Kommentare zu Zypern, wohin mich das Orakel wies“), S. 310.

immer die Zwecke der Alltagsgeschäfte sein mögen, unsere Menschlichkeit misst und auf die Probe stellt.“¹²¹³

Vor Ort bzw. auf Zypern konnte Seferis sehr genau die Intrigen der britischen Kolonialmacht beobachten, welche, so laut Seferis, sich zum Ziel setzte, die griechischen Zyprioten zu anglisieren, zu enthellinisieren und von deren kulturellen Wurzeln abzulösen.¹²¹⁴ Seferis erging sich in immer schärferer Kritik an der Kolonialkulturpolitik auf Zypern, die ins Identitätsbild der griechischen Zyprioten einzugreifen vermochte; die vom Dichter empfundene Wallung und Verzweiflung fanden darüber hinaus in seinem Briefwechsel ebenso wie in seinem Oeuvre Niederschlag. So beschrieb Seferis in einem Brief an G.P. Savvidis mit Datum vom 30. Juli 1954 die von England betriebene Kulturpolitik auf Zypern wie folgt: „Είναι αλήθεια φοβερό να σκέπτεται κανείς πως σήμερα υπάρχει μια μηχανή που λειτουργεί ανενόχλητα για ν' αλλάξει 400.000 ανθρώπους και να τους κάνει μπάστάρδους.“¹²¹⁵ Genau der gleichen Wortwahl bediente sich der Dichter in einem Brief an H. Joan Rayner, Gemahlin des britischen Schriftstellers Patrick Leigh Fermor, erklärter Philhellene sowie Seferis' Freund: „The awful thing for me is that, owing to various intricacies of our age, a machine is set there transforming some thousands of men, into bastards.“¹²¹⁶ Im Zuge der Verdrossenheit über die britische Kolonialpolitik auf Zypern kündigte Seferis im Sommer 1954 die Zusammenarbeit mit der vom britischen Institut herausgegebenen Zeitschrift *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* auf, deren Mitglied er im März 1946 geworden war.¹²¹⁷

1213. Vgl. Savvidis, „Μια Περιδιάβαση. Σχόλια στο Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν“ („Eine Durchführung. Kommentare zu *Zypern, wohin mich das Orakel wies*“), S. 310. Wie Savvidis nahelegte, erfuhr Seferis die zypriotische Geschichte, wie jedes tragische nationale oder übernationale Ereignis, als „ανθρώπινο δράμα“ bzw. „menschliche Tragödie“ am eigenen Leib.

1214. Über Seferis und Zypern vgl. auch die Einleitung in: Seferis: *Βαρνάβας Καλοστέφανος* (*Varnavas Kalostefanos*), S. 11-76.

1215. *Κυπριακές Επιστολές του Σεφέρη (1954-1962). Από την Αλληλογραφία του με τον Γ.Π. Σαββίδη*. (Seferis' Zypriotische Briefsammlung (1954-1962). Aus seinem Briefwechsel mit G.P. Savvidis). Hg. von Katerina Kostiou. Nikosia: Politistiko Idryma Trapezas Kyprou, 1991, S. 34.

1216. Siehe: Dimitrakopoulos, *Σεφέρης, Κύπρος, Επιστολογραφικά και άλλα* (Seferis, *Zypern, zur Korrespondenz u.a.*), S. 158. Ein ähnlicher Gedankengang trat durch Seferis' Roman *Βαρνάβας Καλοστέφανος* in Erscheinung. Mehr dazu in: Natalia Deligiannaki: „Βαρνάβας Καλοστέφανος και Ημερολόγιο Καταστρώματος, γ'“ („Varnavas Kalostefanos und Logbuch III“). In: *Γιώργος Σεφέρης. Φιλολογικές και Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις. Δοκίμια εις μνήμην Γ.Π. Σαββίδη*. (Giorgos Seferis. Philologische und Interpretatorische Annäherungen. Essays zum Gedenken von G.P. Savvidis). Athen: Patakis, 1997, S. 181-192, hier S. 190.

1217. Vgl. hier den am 29. November 1954 verfassten Brief des Dichters an G.P. Savvidis, in dem der Dichter auf die Gründe für die Kündigung der Zusammenarbeit mit *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* sehr detailliert einging. (Kostiou, *Κυπριακές Επιστολές του Σεφέρη* (Seferis' Zypriotische Briefsammlung), S. 56-61). Der Konflikt über Zypern wirkte sich ferner negativ auf die Freundschaft des Dichters mit Lawrence Durrell und Maurice Cardiff aus. Mehr dazu in: Pavlou, „Οι Επισκέψεις του Γ. Σεφέρη στην Κύπρο“ („Seferis' Besuche nach Zypern“), S. 195. Im Gedicht „Im Gebiet von Kerynia“ nahm Seferis Bezug auf sehr ironische Weise auf Durrell und dessen Kurswechsel, vom Pazifismus-Streiter und Kritiker des Kolonialismus zu seinem Verfechter. Vgl. folgende Verse

Diese Kritik machte sich nicht zuletzt in dem hier zur Sprache kommenden Gedicht „Neophytos der Eremit spricht–“ bemerkbar, das, G.P. Savvidis zufolge, als politische Satire auszulegen ist.¹²¹⁸ Mit diesem Gedicht trug Seferis auf spöttische Art seine Bedenken gegenüber westlichen Idealen und Wertvorstellungen vor.¹²¹⁹ Zudem drang die Feder des Dichters ins Herz eines, laut D.N. Maronitis, politischen Realismus ein.¹²²⁰ Seferis setzte sich über die verschwommene Welt sowie die unbestimmte und dafür universelle Melancholie des Gedichtbandes *Mythistorema* hinweg, die dem deutschsprachigen Leser so vertraut vorkam. An ihre Stelle trat, wie am Gedicht „Neophytos der Eremit spricht–“ aufzuzeigen ist, eine sehr konkrete und reale, politisch-historische Szenerie, die beim deutschsprachigen Leser ein Entfremdungsgefühl hervorruft.¹²²¹

„Kennen’ s den Dichter oder so etwas / Ähnliches, letzten Monat wohnte er hier irgendwo. / Gefühl nennt er palimpsestierte Libido; / sehr ungewöhnlich. Was das sein / soll weiß kein Mensch; ein Zyniker und Philhellene. Ein introvertierter Snob.“ Siehe, Pavlou, „Οι Επισκέψεις του Γ. Σεφέρη στην Κύπρο“ („Seferis’ Besuche nach Zypern“), S. 195 und Kostiou, *Κυπριακές Επιστολές του Σεφέρη* (*Seferis’ Zypriotische Briefsammlung*), S. 57-58. Zur Freundschaft und zum Briefwechsel zwischen Seferis und Durrell siehe auch: Thaniel, „Seferis and Friends“, S. 77-103.

1218. Savvidis, „Σάτιρα και Πολιτική στη Νεώτερη Ελλάδα“ („Satire und Politik in dem modernen Griechenland“), S. 336.

1219. Nasos Vagenas, Takis Kagialis und Michalis Pieris: *Μοντερνισμός και Ελληνικότητα* (*Modernismus und Hellenismus*). Iraklion: Panepistimiakes Ekdoseis Kritis, 1997, S. 86.

1220. Maronitis, *Η Ποίηση του Γιώργου Σεφέρη* (*Die Seferis-Dichtung*), S. 136. Maronitis führte im gleichen Text weiter aus, dass „Neophytos der Eremit spricht–“ ein „chronographisches Gedicht“ sei, denn es basierte auf geschichtlicher Überlieferung. In *Logbuch III* treten laut Maronitis drei weitere Gedichte als „chronografische Gedichte“ ein, und zwar folgende: „Der Dämon der Hurerei“, „Drei Mauleselinnen“ und „Die Katzen von Agios Nikolaos.“ Allgemein betrachtet verfestigten sich in *Logbuch III* neben dem chronografischen noch zwei im Werk von Seferis neue Gedicht-Typen. Dem ersten Typus verlieh Maronitis die Bezeichnung: „Offenbarungsgedicht“ („αποκαλυπτικό ποίημα“), denn es ist aus der Verbindung zwischen Gedächtnis und Liebe heraus entstanden. Vgl. dazu die Gedichte: „Agianapa I“, „Andenken I und II“, und „Enkomi.“ Der zweite Typus schloss das sogenannte „nationale Gedicht“ ein, das in *Logbuch III* eine postdramatische Erweiterung erfuhr. Zu diesem Gedicht-Typus gehören die Gedichte: „Helena“ und „Salamis auf Zypern.“ Mehr zu den drei Gedicht-Typen in *Logbuch III* in: Maronitis, *Η Ποίηση του Γιώργου Σεφέρη* (*Die Seferis-Dichtung*), S. 133-134.

1221. Es sei hier darauf hingewiesen, dass das Gedicht „Neophytos der Eremit spricht–“ sowie die drei Bände der *Logbücher* unterschiedlich seitens der griechisch- und englischsprachigen Kritik wahrgenommen wurden. Erstere betonte an allen Gedichten den historisch-politischen Bezugs- und Ausgangspunkt. Vgl. Argyriou, *17 Κείμενα για τον Σεφέρη* (*17 Texte über Seferis*), S. 265-268. Letztere, wenn man von Krikou-Davis oder Capri-Karka absieht, spielte die politische Dimension herunter und bemühte sich darum, das konkret Historische ins Allgemeinmenschliche umzuwandeln. Laut Keeley kam es z.B. bei Seferis nicht auf das spezifisch historisch-politische Erlebnis oder Ereignis an, sondern auf einen dichterischen Einsatz für Transformation „[...] politico-historical occasions by subtle means into the broader perspective [...]“. (Keeley, „Seferis’ political Voice“, S. 101 und 105). Insofern wundert es nicht, dass das Gedicht „Neophytos der Eremit spricht–“ aus griechischer Sicht als historisch fundierte politisch-poetische Satire gelesen wurde, und zwar im Hinblick auf den damals ausgefochtenen Zypern-Konflikt. Siehe dazu Savvidis, „Σάτιρα και Πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα“ („Satire und Politik in dem modernen Griechenland“), S. 336-337 oder Maronitis, *Η Ποίηση του Γιώργου Σεφέρη* (*Die Seferis-Dichtung*), S. 135. Konträr dazu erkannte Keeley im *Logbuch III*, wenn man von den Gedichten „Helena“ und „Salamis auf Zypern“ absah, kaum etwas, was sich als politisch ausgeben konnte. (Keeley, „Seferis’ political Voice“, S. 99). Neophytos ist von Keeley als „a satirical exercise with political overtones“ aufzufassen. (eben da, S. 99).

Dieser Entfremdung aus deutschsprachiger Sicht ist die Tatsache geschuldet, dass der Gedichtband *Logbuch III* mit großer Verspätung fünfundvierzig Jahre nach dessen griechischer Erstveröffentlichung (1955) ins Deutsche übersetzt wurde. Denn im Gedicht „Neophytos der Eremit spricht–“ erkennt der deutschsprachige Leser die ihm familiäre antike und mediterrane Welt kaum mehr. In diesem Punkt ist eine Parallele zwischen deutschsprachiger und englischsprachiger Rezeption zu ziehen. Edmund Keeley stellte z.B. in dem Text „Seferis and the mythical Method“ die These auf, dass Seferis-Gedichte, die aus dem Schema „classicist, the mythic, or the eliot-esque patterns that made Seferis Work immediately appealing when it first appeared in England in 1948“ fallen, ignoriert oder benachteiligt wurden.¹²²²

Man sieht sich hier vor die Frage gestellt: wie Gedichte, z.B. „Neophytos der Eremit spricht–“ bei der deutschen Leserschaft ankamen, deren Interesse an Griechenland und darüber hinaus an der Seferis-Poesie ebenfalls den Bezug zur Antike ausmachte.¹²²³

4.5.2.1 „Neophytos“ ein hoffnungsloser Fall?

Im Folgenden wird auf die beiden ins Deutsche vorgelegten Übersetzungen – von Günther (2000) und von Vamvas (2011) – eingegangen. Dabei ist zweierlei von Bedeutung. Zum einen welche Faktoren den Umgang beider Übersetzer mit dem Original bestimmten. Zum anderen ob und wie das Entfremdungsgefühl, das das Gedicht beim deutschsprachigen Leser auslöst, konfrontiert wurde. Nicht zuletzt wird Seferis' Standpunkt, dass „Neophytos“ weder etwas Sinnvolles noch etwas Bedeutungsvolles in einer Fremdsprache vermitteln kann, denn das Gedicht ist zutiefst von Geschichte bzw. Kulturgeschichte des Ausgangslandes durchzogen, auf die Richtigkeit hin überprüft.¹²²⁴ Indes lässt sich folgende Frage kaum von der Hand weisen: Hat „Neophytos“ letztendlich auf Deutsch etwas Sinnvolles zu sagen? Anders gefragt, wie wirken die Fremdartigkeit und die Übersetzungsart auf die Vermittlung der politisch-satirischen Aussage dieses Seferis-Gedichtes?

1222. Keeley, „Seferis and the mythical Method“, S. 69-70.

1223. Im englischsprachigen Raum fanden z.B. die Gedichtbände *Logbuch I* und *III* wie auch *Übungsheft I* im Vergleich zu *Mythistorema* oder *Drossel* weniger Gehör, denn sie waren „not the kind of poem they were looking for to bring Seferis to a world whose image of Greece still depends so heavily on classical and neoclassical sources.“ (Vgl. Keeley, „Seferis and the mythical Method“, S. 73).

1224. Vgl. „Ο Νεόφυτος λ.χ. δε νομίζω ότι μπορεί να πει τίποτε τ' αξιόλογο σε ξένη γλώσσα.“ (Kostiou, *Κυπριακές Επιστολές του Σεφέρη* (Seferis' Zypriotische Briefsammlung), S. 119). Die Lektüre der englischsprachigen Übertragung „Neophytos“ von Rex Warner hatte Seferis zu der Überzeugung gebracht, dass die Übersetzung des Gedichtes in eine Fremdsprache ein „hopeless case“ gewesen sei. Siehe Kostiou, *Κυπριακές Επιστολές του Σεφέρη* (Seferis' Zypriotische Briefsammlung), S. 117.

Νεόφυτος ο έγκλειστος μιλά—¹²²⁵

...τω δε βασιλει Ισαακιω κατακλείει εν καστελλίω καλουμένω Μαρκάππω. Κατά δε του ομοίου αυτώ Σαλαχαντίνου ανύσας μηδέν ο αλιτήριος, ήνυσε τούτο και μόνον, διαπράσας την χώραν Λατίνοις, χρυσίου χιλιάδων λιτρών διακοσίων. Διό και πολύς ο ολολυγμός, και αφόρητος ο καπνός, ως προείρηται, ο ελθών εκ του βορρά...

ΝΕΟΦΥΤΟΥ ΕΓΚΛΕΙΣΤΟΥ ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΧΩΡΑΝ ΚΥΠΡΟΝ ΣΚΑΙΩΝ

Υπέρογκες αρχιτεκτονικές· Λαρίων Φαμαγκούστα Μπου-
φαβέντο·σχεδόν σκηνικά.

Ήμασταν συνηθισμένοι να το στοχαζόμαστε αλλιώς το
«Ιησούς Χριστός Νικά»

που είδαμε κάποτε στα τείχη της Βασιλεύουσας, τα φα-
γωμένα από γυφτοτσάντιρα και στεγνά χορτάρια,
με τους μεγάλους πύργους κατάχαμα σαν ενός δυνατού
που έχασε, τα ριγμένα ζάρια.

Για μας ήταν άλλο πράγμα ο πόλεμος για την πίστη του
Χριστού
και για την ψυχή του ανθρώπου καθισμένη στα γόνατα
της Υπερμάχου Στρατηγού,
που είχε στα μάτια ψηφιδωτό τον καημό της Ρωμοσύνης,
εκείνου του πελάγου τον καημό σαν ήβρε το ζύγιασμα
της καλοσύνης.

Ας παίζουν τώρα μελοδράματα στα σκηνικά των σταυρο-
φόρων Λουζινιά
κι ας φλομώνουνε με τον καπνό που μας κουβάλησαν
από το βοριά.

Ας' τους να τρώγονται και ν' ανεμοδέρνονται ωσάν το
κάτεργο που δένει μούδες·
Καλώς μας ήρθατε στην Κύπρο, αρχόντοι. Τράγοι και
μαϊμούδες!

1225. Seferis, *Ποιήματα (Gedichte)*, S. 259-260. Das Zitat, das dem Gedicht vorangestellt wurde, geht auf den zypriotischen Mönch Neophytos zurück, der im 12. Jahrhundert als Asket in einer bergigen Gegend in Paphos (Enklistra) lebte. Neophytos verfasste u.a. eine Chronik seiner Zeit: *Über die Heimsuchungen des Landes Zypern*. Darin beschrieb und beklagte er die Eroberung Zyperns vom König von England Richard Löwenkranz (1189-1199) und von anderen Kreuzfahrern. (Siehe die Anmerkungen zum Gedicht in: Seferis, *Ποιήματα (Gedichte)*, S. 342-342 und Seferis, *Logbuch III*, S. 100). Die hier angeführte Stelle spielt auf Richard Löwenkranz an, der im Mai 1191 Zypern einnahm und den unrechtmäßigen König der Insel Isaak Komnenos in eine Gefängniszelle einsperrte. Richard Löwenherz verkaufte zwei Monate später (Juli 1191) die Insel an die Templer und im folgenden Jahr (1192) an den westfranzösischen Adligen Guido de Lusignan. Die Lusignans herrschten auf Zypern bis ins 15. Jahrhundert hinein. (Siehe: Seferis, *Ποιήματα (Gedichte)*, S. 342-343 und Seferis, *Logbuch III*, S. 100-101). Gleiches Zitat wurde zu einem weiteren Gedicht aus *Logbuch III* und zwar zum Gedicht „Agianapa II“ herangezogen. Für eine Analyse des Gedichtes „Agianapa II“ und dessen Beziehung zum „Neophytos“ siehe: Katerina Krikou-Davis: „Seferis and Cyprus: A reading of „Agianapa II.“ In: *Molyvdokondylopelekitis*, 1 (1989), S. 148-156.

Εγκλείστρα, 21 Νοεμ. '53.¹²²⁶

Neophytos enklistos spricht– (Günther)¹²²⁷

er sperrte den König Isaak ein in dem Kastell mit Namen Markappos. Gegen den ihm ähnlichen Saladin erreichte der Frevler nichts, nur das, daß er das Land an die Lateiner verschacherte, um zweihunderttausend Pfund Gold. Deshalb war das Klagegeschrei auch groß, und unerträglich war der Qualm, wie vorhin gesagt, der aus dem Norden kam...

VON NEOPHYTOS ENKLISTOS ÜBER DIE UNGLÜCKSFÄLLE FÜR DAS LAND ZYPERN.

Bombastischer Baustil; Larion, Famagusta, Bufavent; daß er
fast bühnenartig wirkt;
Wir warn gewohnt es uns ganz anders vorzustellen, das „Jesus
Christus siegt“

das wir einst auf den Mauern sahn, die Vagabundenzelte und
verdorrtes Gras verhehrte, dort in unsrer Kaiserstadt,
mit ihren großen Türmen auf der Erde ganz wie die geworfnen
Würfel eines Mächtigen der verloren hat.

Für uns war es ein ander Ding für unsern Christenglauben
einzustehn mit Leib und Blut
und für des Menschen Seele die im Schoß der Feldherrin die
all ihr Schirm ist ruht,

in deren Augen wie ein Mosaik der Schmerz des
Griechentumes stand,
der Schmerz von jenem Meer als sie der Güte Wägen fand.

Sollen sie jetzt nur Melodramen spielen im Theater da von
Lusignans Kreuzfahrerheer
und sich betäuben mit dem Qualm den sie zu uns gebracht von
Norden her.

Sollen sie nur aufgerieben werden so wie die Galeere die das
Segel einzieht weil der Wind ihr dräut;
Willkommn seid uns in Zypern, hohe Herren. Böcke, Affen die
ihr seid.

Neophytos der Eremit spricht– (Vamvas)¹²²⁸

den König Isaak aber warf er ins Verlies der Burg mit Namen Markat. Aber gegen Saladin, der ihm in nichts nachstand, vermochte der gottlose Wicht nichts auszurichten, dies allein richtete er aus, er verkaufte das Land an die Lateiner für zweihunderttausend Pfund Gold. Groß war deswegen das Wehklagen und unerträglich der Rauch, wie schon gesagt, der vom Norden kam...

1226. Das Datum 21. November 1953 bezieht sich auf den ersten Besuch des Dichters in Enklistra, in Paphos und agiert insofern als Hinweis auf den genauen Inspirationsmoment. Einen Monat später, und zwar am 27. Dezember 1953, nahm das Gedicht eine endgültige Form an. Vgl. Krikou-Davis, *Κολόκες (Kolokes)*, S. 135.

1227. Seferis, *Gedichte*, S. 247-248.

1228. Seferis, *Logbuch III*, S. 54-57.

NEOPHYTOS DER EREMIT ÜBER DIE HEIMSUCHUNGEN DES LANDES
ZYPERN.

Gewaltige Bauten: Larion, Famagusta, Buffavento –
sozusagen Bühnenbilder.

Wir waren gewohnt, es anders zu betrachten, das
„Jesus Christus Siegt“,

das wir einst sahen an den Mauern der Kaiserstadt, zerfressen
von Lumpenzelten und dürrer Gras,
die hohen Türme am Boden wie die gefallen Würfeln eines
Mächtigen, der verloren hat.

Für uns war der Krieg eine andere Sache, für den Glauben Christi
und für die Seele des Menschen, auf den Knien der
Siegreichen Feldherrin Maria,
die mit dem steinernen Blick des Mosaiks auf das Leid der Griechen blickte,
jenes Meer an Leid in der Waagschale der Güte.

Sollen sie doch jetzt Melodramen spielen auf der Bühne der
Kreuzfahrer
Lusignans, sollen sie sich doch betäuben mit dem Rauch, den sie uns
aus dem Norden brachten.

Lass sie doch sich aufreiben und mit dem Wind kämpfen wie eine
Galeere, die das Segel reißt:
Seid uns willkommen auf Zypern, Sire. Ziegenböcke und Affen!

Ein Blick in die oben angeführten Übersetzungen reicht, um erkennen zu lassen, dass Günther und Vamvas zwei sich wesentlich voneinander unterscheidenden Übersetzungskonzepten gefolgt sind. Einerseits setzte Günther auf eine, im Sinne von Andreas Wittbrodt, strukturtreue Übersetzung, die sich an erster Stelle auf Reproduktion der Form und an zweiter Stelle des Sinnes bzw. Inhaltes sowie der Satzstruktur des Originals in der Zielsprache ausrichtete.¹²²⁹ Vamvas stieg andererseits mit einer sinngetreuen Übersetzung zum Gegenspieler von Günther auf;¹²³⁰ im Vergleich zu Günthers Übersetzung verzichtete Vamvas vollständig auf die Nachbildung des Reimes, der im Original Inhaltsakzentuierungen zutage förderte, wie weiter unten zu zeigen ist. Das Übersetzungskonzept von Vamvas unterscheidet sich in noch einem Punkt von Günthers Konzept. Vamvas fügte seiner Ausgabe Anmerkungen sowie Selbstkommentare des Dichters Seferis zu, damit der Weg für die Lektüre geebnet werden

1229. Wittbrodt, *Verfahren der Gedichtübersetzung*, S. 116 und 118.

1230. Über den Begriff der sinngetreuen Übersetzung, die sich eine möglichst inhaltsgetreue und ästhetisch geglückte Wiedergabe des Originals zum Ziel setzte, siehe: Wittbrodt, *Verfahren der Gedichtübersetzung*, S. 116-121.

konnte. Ganz im Gegenteil beschränkte sich Günther auf einen minimalistischen Gebrauch des Paratextes.

Doch die Funktion, die der Paratext im Fall von „Neophytos“ zu erfüllen hatte, wird bereits in den Einleitungsversen evident. Diese führen historisch-geografische Realia ins Gedicht ein, wie „Larion“, „Famagusta“ und „Buffavento“, die dem lyrischen Ich (dem Mönch Neophytos) vor Augen stehen. Diese Szenerie, die sich unter die Begriffe: „Υπέρογκες αρχιτεκτονικές“ („übermäßige Architekturen“) und „σχεδόν σκηνικά“ („beinahe Bühnenbild“) subsumieren lässt, wird den Mauern der „Βασιλεύουσα“ („die Regierende“), die nun Vagabundenzelte und verdorrtes Gras verzerren, gegenübergestellt.

Es stellt sich an dieser Stelle die Frage, was sich wohl hinter diesem auf den ersten Blick architektonischen Vergleich verstecke. Seine Bedeutung lässt sich erst nach Berücksichtigung eines Briefes von Seferis vom 26. August 1954 an G.P. Savvidis abgewinnen, den Vamvas in die Anmerkungen zum Gedicht einbettete. In diesem Brief konstatierte Seferis, dass es bei diesem Bildkontrast auf einen tief reichenden Konflikt zwischen einem orthodoxen Mönch und den Kreuzfahrern ankäme:

es ist der Konflikt zwischen einem orthodoxen Mönch und den Kreuzfahrern (ich muss Dir sagen, je länger ich in diesen Gegenden lebe, umso heftiger spüre ich den Skandal der Kreuzfahrerei, die für den Glauben Christi die größte christliche Macht, Byzanz, zerstört haben), – der Mönch sieht die fränkischen Burgen (da gibt es natürlich Anachronismen) und verwendet deshalb ihre Namen, wie sie in der Zeit der fränkischen Herrschaft genannt wurden [...] und denkt dabei an die Mauern von Konstantinopel.¹²³¹

Es lässt sich folglich mittels Paratextes bzw. des von Vamvas angeführten Briefes sehr genau eruieren, dass sich die Spuren der Kreuzfahrerei auf Zypern sowie der Auftakt zur Gegenüberstellung zweier Welten bzw. Wertvorstellungen in diesem architektonischen Vergleich niederschlugen. Erst vor diesem Hintergrund wird der Sinngehalt offengelegt, den die Satzteile „υπέρογκες αρχιτεκτονικές“ (übermäßige Architekturen) und „σχεδόν σκηνικά“ (beinahe Bühnenbild) in den Text einbringen. Die Wiedergabe des Adjektivs „υπέρογκος“ mit „bombastisch“ von Günther rückte in denotativem Sinne dem Original nahe. Vamvas’ Wortwahl „gewaltig“ näherte sich hingegen dem, was sich hinter der Wortwahl des Dichters eigentlich versteckte.

1231. Seferis, *Logbuch III*, S. 104-105. Das Original findet sich in: Kostiou, *Κυπριακές Επιστολές του Σεφέρη* (Seferis’ *Zypriotische Briefsammlung*), S. 41. Diese fränkischen Burgen, Überreste der fränkischen Herrschaft auf Zypern, sind tatsächlich gewaltige bzw. enorme Bauten.

Auf eine einfache Formel gebracht tun die übermäßigen Bauten, die die Lusignans auf Zypern hinterließen, dieser Landschaft Gewalt an und sind dieser fremd und unverträglich.¹²³² Zusätzlich, wenn man in Erwägung zieht, dass Seferis in seinem Oeuvre das Wort „υπέρογκος“ mit der Bedeutung von Hybris auflud, wird vollends evident, dass diese Bauten auf Zypern auf eine Art Hybris zulaufen.¹²³³ Anders gesagt verdichtete sich in diesen Gebäuden all der Hochmut der fremden Eroberer Zyperns – die britische Kolonialmacht selbstverständlich mit inkludiert.

Die Einleitungsverse des Gedichtes sind folglich aus zwei naheliegenden Gründen von enormer Tragweite; zum einen, weil sie Kritik an der westlichen Welt bzw. an dem westlichen Habitus der Kreuzfahrerei und des Kolonialismus zur Sprache bringen.¹²³⁴ Zum anderen, weil mit der Erwähnung von „Βασιλεύουσα“ der Spagat zwischen der Welt von Neophytos und der Kreuzfahrer Welt einhergeht. Es versteht sich von selbst, dass zwei Voraussetzungen in Erfüllung gehen sollen, damit diese besagte Gegenüberstellung der Welten auch in der Übersetzung ausgedrückt werden kann.

Einerseits muss der Leser der Zielkultur in der Lage sein, Konstantinopel hinter der Wortwahl „Βασιλεύουσα“ bzw. „Kaiserstadt“ zu erkennen, wie sowohl Günther als auch Vamvas das griechische Wort ins Deutsche übertrugen. Auch im Idealfall, wenn diese Gleichsetzung reibungslos verläuft,¹²³⁵ lassen sich aber nicht alle Facetten, die „Βασιλεύουσα“ mit sich bringt, auf den deutschen Begriff „Kaiserstadt“ übertragen. Denn „Βασιλεύουσα“ wurde durch einen Begriff der Zielsprache „Kaiserstadt“ ersetzt, der keine Wirkungsgleichheit erzielt.¹²³⁶

1232. Krikou-Davis vertrat auch den Standpunkt, dass der Satzteil: „σχεδόν σκηνικά“ darauf hinausläuft, dass die Bauten der Kreuzfahrer auf Zypern Fremdkörper bildeten. (Krikou-Davis, *Κολόκες (Kolokes)*, S. 139-140). In der ersten Strophe des Gedichtes fand der Eindruck Niederschlag, den bei dem Dichter die Besuche in Buffavento und Larion (8. November 1953) wie auch in Paphos und Enklistra (20-22 November 1953) hinterließen. Architektonische Errungenschaften, wie etwa die Gotik, die Seferis in europäischen Städten beeindruckten, kamen ihm auf der zypriotischen Landschaft fremd vor und verkehrten sich in bloße Machtdarstellung der Eroberer Zyperns.

1233. Vgl. Savvidis, „Μια Περιδιάβαση. Σχόλια στο Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν“ („Eine Durchführung. Kommentare zu *Zypern, wohin mich das Orakel wies*“), S. 381-382. Wie Savvidis aufzeigte, machte Seferis vom Wort „υπέρογκος“ (übermäßig bzw. an Hybris angrenzend) zweimal in dem Text: „Ένας Έλληνας – Ο Μακρυγιάννης“ Gebrauch. (Giorgos Seferis: „Ένας Έλληνας – Ο Μακρυγιάννης“ („Ein Grieche – Makrijannis“). In: *Δοκιμές Α' (1936-1947) (Versuche I. 1936-1947)*. Auflage 6. Athen: Ikaros, 1992, S. 228-267 hier S. 257 und 261). Vgl. die deutsche Übersetzung in: Kutulas, „Ein Grieche – Makrijannis.“ In: *Alles voller Götter*, S. 61-88, hier S. 83 und 86.

1234. Vgl. Vagenas u.a., *Μοντερνισμός και Ελληνικότητα (Modernismus und Hellenismus)*, S. 89-90.

1235. Günther bot in den spärlichen Anmerkungen zum Gedicht keinerlei Hinweis dafür, dass mit „Βασιλεύουσα“ bzw. „Kaiserstadt“ die ehemalige Hauptstadt von Byzanz gemeint ist.

1236. Anders ausgedrückt wurde am Beispiel der Wiedergabe von: „Βασιλεύουσα“ mit: „Kaiserstadt“ keine dynamische Äquivalenz erreicht. Über den Begriff der dynamischen Äquivalenz siehe: Lorenz, „Übersetzungstheorie“, S. 561.

Konstantinopel, benannt nach Kaiser Konstantin dem Großen, war die „Nova Roma“ bzw. die „ewige Stadt“ der griechisch-orthodoxen Welt und wurde nach der Eroberung von den Osmanen (1453) zum kollektiven Sehnsuchtsort aller Griechen (zumindest bis zur kleinasiatischen Katastrophe) erkoren.¹²³⁷ Demgegenüber brachte der Beiname „Kaiserstadt“ wenig Sinngehalt in den übersetzten Text ein.¹²³⁸

Andererseits muss der Leser der Zielkultur auch imstande sein das, was Neophytos' Glauben, im Gegensatz zum Glauben der Kreuzfahrer, nährte: „Ἡμασταν συνηθισμένοι να το στοχαζόμαστε αλλιώς το / «Ιησούς Χριστός Νικά» που είδαμε κάποτε στα τείχη της Βασιλεύουσας [...]“ und: „Για μας ήταν άλλο πράγμα ο πόλεμος για την πίστη του Χριστού / και για την ψυχή του ανθρώπου καθισμένη στα γόνατα της / Υπερμάχου Στρατηγού,/ που είχε στα μάτια ψηφιδωτό τον καημό της Ρωμοσύνης, / εκείνου του πελάγου τον καημό σαν ήβρε το ζύγισμα της καλοσύνης“ zu registrieren und wahrzunehmen.¹²³⁹

Die Übersetzung von „Neophytos“ ging folglich über die „Übertragung von Wörtern“ in die „Vermittlung von [...] fremden Weltbildern“ in der Zielkultur hinein, wie z.B. „Βασιλεύουσα“ und „Ιησούς Χριστός Νικά“, die in der Ausgangskultur noch im Gebrauch bzw. wohl zeitlos sind.¹²⁴⁰ Insofern stellte sich „Neophytos“ als „kulturelle Übersetzung“ im Sinne von Doris Bachmann-Medick dar, denn „Neophytos“ erschöpfte sich weder in hermeneutischen noch in philologischen Fragen, sondern schloss den kulturpolitischen Bedingungsrahmen der Ausgangskultur mit an.¹²⁴¹

Es fragt sich nun, wie Günther und Vamvas mit dem kulturpolitischen Bedingungsrahmen der Ausgangskultur umgingen bzw. wie Schlüsselbegriffe des Originals, z.B. „Ιησούς Χριστός

1237. „Βασιλεύουσα“ (wörtlich die regierende) gilt im Griechischen als exklusive Bezeichnung für die Stadt Konstantinopel, während „Kaiserstadt“ der Beiname mehrerer Städte in Deutschland oder auch im Ausland sein kann. Zur Geschichte und Topographie Konstantinopels siehe: Albrecht Berger: *Konstantinopel. Geschichte. Topographie, Religion*. Stuttgart: Anton Hiersemann, 2011 (Standorte in Antike und Christentum. Hg. von Marco Frenschkowski. Bd. 3).

1238. Mit der Erwähnung Konstantinopels ging ein weiterer historischer Faden, neben der Geschichte Zyperns, im Gedicht einher. Es wurde nämlich auf die Eroberung und Plünderung Konstantinopels in der Zeit der vierten Kreuzfahrt (1204), die Neophytos miterlebte, ebenso wie auf die Eroberung Konstantinopels von den Osmanen (1453) hingewiesen. Auf diese Weise geht das Gedicht äußerst subtil auch der Frage nach, wie und warum sich die Eroberung der „ewigen Stadt“ hatte ereignen können. Dieser politische Faden wurde in der Ausgabe von Vamvas durch Übersetzung des bereits angeführten Briefes von Seferis an Savvidis greifbar. Vgl. Fußnote 1242.

1239. Es wundert daher nicht, dass die in den oben angeführten Versen konzentrierte Quintessenz griechisch-orthodoxen Glaubens, wofür Neophytos allerdings stand, mit religiösen Realien: „το Ιησούς Χριστός Νικά που είδαμε κάποτε στα τείχη της Βασιλεύουσας [...]“ („das Jesus Christus siegt das wir einst sahen an den Mauern der Kaiserstadt [...]“) artikuliert wurde, die auf die Topografie wie auch auf die Hymnographie bzw. auf die Hymne der „Υπερμάχου Στρατηγού“ („Siegreiche Feldherrin Maria“) und Geschichte Konstantinopels verwiesen.

1240. Doris Bachmann-Medick: „Einleitung: Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen.“ In: *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*, S. 1-18, hier S. 5 und 7.

1241. Bachmann-Medick, „Einleitung: Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen“, S. 12.

Νικά“ oder „καημός της Ρωμιοσύνης“, die jeweils das religiöse und nationale Selbstbild der Ausgangskultur bildeten, in die deutsche Übersetzung eingebracht wurden.

Die Wiedergabe der Zeilen: „Ἡμασταν συνηθισμένοι να το στοχαζόμαστε αλλιώς το / Ἰησοῦς Χριστός Νικά [...]“ stellte die Übersetzung auf die erste harte Probe. Günther („Wir warn gewohnt es uns ganz anders vorzustellen, das / Jesus Christus siegt“) und Vamvas („Wir waren gewohnt, es anders zu betrachten, das / Jesus Christus siegt“) blieben bei ihren Wiedergaben dem Konzept einer Buchstabentreue verpflichtet.¹²⁴² Trotzdem ist nicht der gleiche Sinngehalt in die Übersetzungen eingebracht wie ins Original. Was sich auf Griechisch im Gebet jedes Gläubigen einmontiert findet: („Ἰησοῦς Χριστός Νικά“), haftete beiden Übersetzungen ein Entfremdungsgefühl an, denn „die Referenz des Zeichens“ – in diesem Fall das Gebet „Jesus Christus siegt“ – existiert „nicht einmal als Idee in der aufnehmenden Kultur.“¹²⁴³

Vamvas machte diese Herausforderung, womit sich jeder Übersetzer von „Neophytos“ konfrontiert sieht, mittelbar zum Thema, als er in den Anmerkungen zum Gedicht den Dichter Seferis mit folgendem Satz zitierte: „Neophytos“ [...] ist unübersetzbar; als ich das Jesus Christus [...] las, sagte ich: Gib den Eremiten auf. Welche Sprache kann das wiedergeben, was das IXN (Jesus Christus Siegt) für uns bedeutet.“¹²⁴⁴ Alleinig Vamvas zog Seferis hierbei als Kronzeugen heran und ließ indes mit der Stimme des Dichters den eigenen Zweifel über die gelungene Vermittlung von Sinnbildern des Originals in der Zielkultur aufkommen.

Des Weiteren stellte die dritte Strophe: „Για μας ήταν άλλο πράγμα ο πόλεμος για την πίστη του Χριστού / και για την ψυχή του ανθρώπου καθισμένη στα γόνατα της Υπερμάχου Στρατηγού, / που είχε στα μάτια ψηφιδωτό τον καημό της Ρωμιοσύνης, / εκείνου του πελάγου τον καημό σαν ήβρε το ζύγιασμα της καλοσύνης“ die Übersetzung erneut auf die Probe und

1242. In einem Brief an G.P. Savvidis mit Datum 26. August 1954 konzidierte Seferis, dass das in diese Versen eingegangene Bild: „Ἡμασταν συνηθισμένοι να το στοχαζόμαστε αλλιώς το / Ἰησοῦς Χριστός Νικά που είδαμε κάποτε στα τείχη της Βασιλεύουσας [...] / με τους μεγάλους πύργους κατάχαμα σαν ενός δυνατού που έχασε / τα ριγμένα ζάρια“ auf eine Besichtigung der Mauer Konstantinopels zurückging. Vgl. „Meine Frau, die sie mit mir zusammen besichtigte und die eher kritisch ist, hat das Bild sofort gesehen. Dort auf dem erstaunlichen Wellenbrecher sieht man heute die eingestürzten Türme, ganze Quader, genau wie Würfel, und hin und wieder liest man: Es siegt das Glück unseres von Gott beschützten Herrschers usw. Du siehst, viel Phantasie habe ich nicht [...]“. Seferis, *Logbuch III*, S. 104 und für das Original siehe Kostiou, *Κυπριακές Επιστολές του Σεφέρη* (Seferis' *Zypriotische Briefsammlung*), S. 41.

1243. Shingo Shimada: „Zur Asymmetrie in der Übersetzung von Kulturen: das Beispiel des Minakata-Schlegel-Übersetzungsdisputs 1897.“ In: *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*, S. 260-274, hier S. 271.

1244. Der Satz ist einem Seferis-Brief vom 10. Juli 1959 an G.P. Savvidis entnommen. (Vgl. Kostiou, *Κυπριακές Επιστολές του Σεφέρη* (Seferis' *Zypriotische Briefsammlung*), S. 131-132). Die deutsche Übersetzung in: Seferis, *Logbuch III*, S. 103.

schien darüber hinaus den Eindruck zu bekräftigen, dass die Vermittlung von fremden Weltbildern und Schlüsselbegriffen in der Zielkultur ein unmögliches Unterfangen sei.

Neophytos spricht hier stellvertretend für seine Landsleute und zeichnet deren religiöses und zugleich nationales Selbstbild in Umrissen ab. Es verdient dabei festgehalten zu werden, dass diesem (doppelten) Selbstbild nicht nur eine identitätsstiftende, sondern auch eine desidentifikatorische Funktion zukommt. Dem lyrischen Wir (Neophytos – den Zyprioten) steht ein „Sie“ (die Kreuzfahrer) gegenüber, das in beiden letzten Strophen des Gedichtes explizit auftaucht und verhöhnt wird.

Die Übersetzungen von Günther und Vamvas geraten hier deshalb an eine Grenze, weil sie sich ohne weiteres außerstande sehen, den Leser der Zielkultur dazu einzuladen, zwei außerhalb des eigenen (religiösen und nationalen) Erfahrungsbereiches existierende Phänomene zu verstehen. Die Schlüsselbegriffe des Originals: „Υπερμάχος Στρατηγός“ (wiedergegeben von Vamvas mit „Siegreiche Feldherrin Maria“ und von Günther mit „Feldherrin, die all ihr Schirm ist“) sowie: „τον καημό της Ρωμοσύνης“ („das Leid der Griechen“ laut Vamvas oder „der Schmerz des Griechentums“ Günther zufolge) wurden zwar von einer Wortwahl substituiert, die sich vom Original nicht löste; diese Wortwahl blieb aber farblos bzw. substanzlos, denn sie fand keinerlei Entsprechung in dem religiösen und nationalen Lebenszusammenhang der Zielkultur.

„Υπερμάχος Στρατηγός“ ist die Gottesmutter, die in der griechisch-orthodoxen Überlieferung zwei Rollenbilder in sich vereint. Sie ist zum einen die Feldherrin (Υπερμάχος Στρατηγός), die den Griechen in jeder Not beistehen wird und zum anderen die Mutter, auf deren Knien die Seele des Menschen dem Jesuskind ähnlich ruht.¹²⁴⁵ Von daher leuchtet es ein, dass sich die Sorge um das Griechentum in dem gütigen Blick der Heiligen Maria verkündet. Schließlich geht aus dem Endreim: „Καλοσύνη-Ρωμοσύνη“ (Güte / gutes Wetter - Griechentum) mit Nachdruck die Güte als Haupteigenschaft des Griechentums hervor.¹²⁴⁶ Der Glaube der

1245. In der kirchlichen Überlieferung ist der so genannte *Ακάθιστος Ύμνος* (*Hymnos Akathistos*), worauf die Bezeichnung der Gottesmutter als „Υπερμάχος Στρατηγός“ („Feldherrin“) zurückgeht, mit der Rettung von Byzanz vor den Avarn am 8. August 626 verbunden. Seitdem ist die Überzeugung in den griechisch-orthodoxen Glauben eingedrungen, dass die Gottesmutter Maria ihrem Volk bei Abwehr von Angriffen immer zur Rettung kommen würde. Vamvas machte dem Leser mit dieser Tradition vertraut, indem dieser die Einleitungstrophe des *Hymnos Akathistos* in den Anmerkungen zum Gedicht anführte. (Siehe: Seferis, *Logbuch III*, S. 102). Diese Hymne, die als ältestes und schönstes Loblied auf die Gottesmutter gilt, wird seit dem 7. Jahrhundert ununterbrochen in der griechisch-orthodoxen Kirche während der Fastenzeit gesungen.

1246. Dies steht allerdings mit dem Seferis-Standpunkt in Einklang, dass das Griechentum, anders gesagt die Romiosini, so tief im Humanismus bzw. in der Liebe für den (Mit)-Menschen verankert ist, dass beide Begriffe im Grunde genommen austauschbar sind. (Krikou-Davis, *Κολόκες* (*Kolokes*), S. 144). Romiosini als Wort tauchte in Seferis' Schriften erstmals 1936 auf und zwar in einem Text über den griechischen Dichter D.I. Antoniou. Krikou-Davis ging in dem Buch *Kolokes* auf die verschiedenen Prägungen des Ausdrucks: „καημός της Ρωμοσύνης“ ein.

Kreuzfahrer ist hingegen nur dem Anschein nach christlich, denn er wurde in Wirklichkeit – so laut Neophytos – durch Krieg, Profit und Glücksjagd bestimmt.¹²⁴⁷

Wie an der oben angeführten Strophe zu sehen ist, kann der Leser der Zielkultur nicht lediglich durch Übersetzung in die Welt des Ausgangstextes transferiert werden. Dazu braucht dieser explanative Anmerkungen zu dem Gedicht, die ihn in Beziehung zu der fremden Landschaft setzen würden. Diesem Zweck dienten Vamvas' Erläuterungen zur Figur der siegreichen Feldherrin sowie zum Begriff „Romiosini“, der für Seferis „die Kultur aller griechischsprachigen, griechisch-orthodox geprägten Menschen“ bezeichnete.¹²⁴⁸

Die Kommentare von Vamvas schaffen zwar eine gewisse Nähe zur Ausgangskultur sowie zum Ausgangstext; seine Übersetzung entglitt aber: „Für uns war der Krieg eine andere Sache, für den Glauben Christi / und für die Seele des Menschen, auf den Knien der Siegreichen Feldherrin Maria, / die mit dem steinernen Blick des Mosaiks auf das Leid der Griechen blickte, / jenes Meer an Leid in der Waagschale der Güte“ ab der dritten Zeile ad absurdum. Der Blick Marias, „die mit dem steinernen Blick des Mosaiks auf das Leid der Griechen blickte“ entgleist gleichsam ins Groteske und hat wahrlich etwas Verstörendes, fast Bedrohliches, das nicht unterschiedlicher als das Sinnbild der Gottesmutter ausfallen konnte.

Im Übrigen gilt zu bedenken, ob die Seemetapher des Originals in Vamvas' deutsche Version verpflanzt wurde. Im Ausgangstext wurde der sogenannte „καημός της Ρωμιοσύνης“ („das Leid der Griechen“), der sich im Blick Marias verkündete, in Relation zu dem „καημό του πελάγους“ („das Leid des Meeres“) gesetzt. Beides Leid bekundet die Suche nach dem, was Seferis: „ζύγισμα της καλοσύνης“ („Wiegen der Güte“) nannte. Das heißt, dass das Leid der Romiosini sowie des Meeres sich durch die Suche nach Ausgewogenheit kennzeichnete.

Einblick in diesen Gedanken von Seferis ermöglichen seine Essays. Darin wurde konstatiert, dass das Meer „trotz seines Wogens und seiner ständigen Unruhe immer nach Gleichgewicht

(Vgl. Krikou-Davis, *Κολόκες (Kolokes)*, S. 142-148). Es lässt sich natürlich nicht bestreiten, dass sich nicht alle Facetten des Begriffs „Romiosini“ in der Wortwahl von Vamvas („Das Leid der Griechen“) und Günther („Der Schmerz des Griechentums“) austragen lassen. Dieser „καημός της Ρωμιοσύνης“, der sich nicht nur aus Leid und Schmerz, sondern auch aus Stolz und Liebe für Freiheit, Humanität und Gerechtigkeit nährte, ist etwas, um das Wort von Keeley und Sherrard aufzugreifen, „so specifically Greek that Seferis rightly regards any translation of the phrase a distortion [...]“. (Seferis, *Collected Poems*, S. xi. und Krikou-Davis, *Κολόκες (Kolokes)*, S. 144).

1247. Die Brandmarkung der nicht-christlichen Haltung der Kreuzfahrer bildete eine grundlegende Idee der Chronik von Neophytos, worauf das Seferis-Gedicht wie bereits geschildert fußte. Die Geldgier der Kreuzfahrer kam in der dem Gedicht vorangestellten Stelle aus dieser Chronik sowie im Gedicht „Agianapa II“ zur Sprache. Mehr dazu in: Krikou-Davis, *Κολόκες (Kolokes)*, S. 149 und Krikou-Davis, „A reading of Agianapa II“, S. 155.

1248. Seferis, *Logbuch III*, S. 101, 102 und 103.

strebt, nach Ausgewogenheit.“¹²⁴⁹ Dieses Streben nach Ausgewogenheit lässt sich auch am Begriff „Romiosini“ festmachen, wobei der Wortwahl: „ζύγισμα“ („wiegen“, „ausbalancieren“ oder „abwägen“) die Bedeutung der Einhaltung des Maßes zukommt (welches die Kreuzfahrer nicht einhielten), das den Menschen davon abhalten sollte, der Hybris zu erliegen.¹²⁵⁰

Vamvas' Version: „jenes Meer an Leid in der Waagschale der Güte“ geht hingegen dieser Vergleich zwischen dem Leid der Romiosini und dem des Meeres abhandeln; an dessen Stelle tritt ein überdimensionales Leid („jenes Meer an Leid“), das in dem neuen Gewand „in der Waagschale der Güte“ wenig verständlich ist.

Im Vergleich zu Vamvas blieb Günther wie bereits angemerkt einem strukturtreuen Übersetzungskonzept verpflichtet; infolgedessen wurden Reim und Satzbau des Ausgangstextes in der Übersetzung nachgebildet: „Für uns war es ein ander Ding für unsern Christenglauben einzustehen mit Leib und Blut / und für des Menschen Seele die im Schloß der Feldherrin die all Schirm ist ruht, / in deren Augen wie ein Mosaik der Schmerz des Griechentumes stand / der Schmerz von jenem Meer als sie der Güte Wägen fand.“ Auf den ersten Blick fällt sofort auf, dass die Verfolgung des Originals bis in die Interpunktion hinein auf Deutsch in syntaktisch umständliche bzw. unübersichtliche Sätze umschlug. Auf diese Weise wurde der Hauptsatz: „Für uns war es ein ander Ding“ von den darauffolgenden Nebensätzen nicht durch Kommata getrennt. Es verdichtet sich ferner der Eindruck eines überzogenen Einschubs, erstens durch die Nachstellung des Verbs „ruht“, das eigentlich als Verb des ersten Relativsatzes „die im Schloß der Feldherrin (ruht)“ agiert und zweitens durch die Aneinanderreihung zweier Relativsätze „die im Schloß der Feldherrin die all Schirm ist ruht.“

Nicht leicht lesbar sind des Weiteren der dritte und vierte Vers: „που είχε στα μάτια ψηφιδωτό τον καημό της Ρωμιοσύνης, εκείνου του πελάγου τον καημό σαν ήβρε το ζύγισμα της

1249. Seferis, „Ein Grieche – Makrijannis“, S. 83.

1250. Vgl. hier die Rede von Seferis bei der Verleihung des Nobelpreises in Stockholm, worin die gleiche Idee artikuliert wurde. Als Merkmal der griechischen Tradition bzw. von Romiosini gab Seferis an: „ihre Hinwendung zur Humanität; ihr Kanon ist die Gerechtigkeit. In der streng strukturierten antiken Tragödie wird der Mensch, der das Maß überschreitet, unerbittlich von den Erinnyen bestraft. Dasselbe Gesetz gilt auch für die Natur [...]“ (Giorgos Seferis: „Rede in Stockholm.“ In: *Alles voller Götter*, S. 148-150, hier S. 148). Dieser Gedanke leitete ferner zur Vorstellung vom Menschen als „άνθρωπος ζυγαριά της ζωής“ bzw. als *Homo mensura*. Vgl. dazu folgende Stelle aus: Seferis, „Ein Grieche – Makrijannis“, S. 83: „Der freie Mensch, der gerechte Mensch, der genau abwägende Mensch – wenn es eine genuin griechische Idee geben sollte, dann keine andere.“ Das griechische Original in: Seferis, „Ένας Έλληνας – Ο Μακρυγιάννης“ („Ein Grieche – Makrijannis“), S. 256-257, wo sich der Ausdruck „ο άνθρωπος ζυγαριά της ζωής“ (*Homo mensura*) findet.

καλοσύνης“ in dem neuen von Günther gewobenen Gewand: „in deren Augen wie ein Mosaik der Schmerz des Griechentumes stand, / der Schmerz von jenem Meer als sie der Güte Wägen fand.“ Hier zwang Günther den Leser dazu, in der ganzen Strophe das Hauptwort zu suchen, worauf sich das Personalpronomen „sie“ bezieht. Wie oft auch die Strophe gelesen wird, bleibt die Frage unbeantwortet, ob sich hinter dem Subjekt „sie“ die „Seele“ oder die „Feldherrin“ verbirgt. Im Original ist hingegen das Leid des Meeres als Subjekt des gleichen Verbs „ἤβρε“ bzw. „fand“ zu verstehen.¹²⁵¹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Günthers Übersetzung ihre kommunikative Aufgabe nicht erfüllt, denn sie verleitet den Leser zu einer doppelten Verfremdung. Die Orientierung am Satzbau des Originals erschwert die Lektüre eines Gedichtes ungeheuerlich, dessen Sinngehalt ohne Anmerkungen für den Leser unverständlich ist.

Ein letzter Punkt, den man bedenken sollte, ist, ob der in Günthers Übersetzung reproduzierte Reim die gleiche Wirkung wie im Original entfaltet. Am Original ist eine Verknüpfung von Form (Reimpaare) und Sinngehalt festzumachen, da die sechs Reimpaare entweder eine zentrale Idee, die dem Gedicht anliegt, hervorheben – z.B. die Verankerung von „ρωμοσύνη“ (Romiosini) an „καλοσύνη“ (kalosini, Güte) – oder den bereits vorhandenen ironischen Ton fördern („μούδες-μαϊμούδες“ bzw. „Segel-Affen“).¹²⁵²

Bei Günther kann aber kein Nachweis erbracht werden, dass den Reimpaaren die gleiche Funktion wie im Original nachkommt. Denn, wie anhand des vierten Reimpaars (Ρωμοσύνης-Καλοσύνης) veranschaulicht werden kann, wurden Reimpaare des Originals von anderen (in diesem Fall von stand-fand) substituiert, die nicht den gleichen bzw. kaum einen grundlegenden Sinngehalt ins Gedicht einbringen. Zum gleichen Schluss gelangt man, wenn

1251. In diesem Zusammenhang fühlt man sich an G.P. Savvidis erinnert, der sich keine Chancen ausrechnete, dass die Zeile: „που είχε στα μάτια ψηφιδωτό τον καμμό της Ρωμοσύνης“ erfolgreich und gewandt in eine Fremdsprache übertragbar sei. In einem Brief an Seferis warf Savvidis am 6. Juli 1959 sogar die witzige Bemerkung hinzu, dass er vorhabe dem Übersetzer, der es zustande bringen würde, diesen Vers gelungen zu übertragen, einen hohen, internationalen Geldpreis zu verleihen. Darauf antwortete Seferis vier Tage später am 10. Juli 1959 gleichwie spielerisch, dass „νομίζω πως δεν κινδυνεύεις να χάσεις το 'κατομμύριο“ („ich glaube, dass du keine Gefahr durchläufst, die Million zu verlieren“). (Kostiou, *Κυπριακές Επιστολές του Σεφέρη* (Seferis' *Zypriotische Briefsammlung*), S. 131-132).

1252. Krikou-Davis ging in dem Buch *Kolokes* der Reimfunktion im Gedicht „Neophytos“ nach. Sie lenkte die Aufmerksamkeit darauf, dass der Reim zwischen auf letzter und vorletzter Silbe betonten Reimwörtern (σηηνικά-νικά, χορτάρια-ζάρια, Χριστού-Στρατηγού, Ρωμοσύνης-καλοσύνης, Λουζινιά-βοριά und μούδες-μαϊμούδες) regelmäßig wechselte. Zudem agierte der Reim, laut Krikou-Davis, als eine Art Ausgleich für den prosaischen und langen Vers des Gedichtes. Seferis konstruierte ein akustisches Spiel, das dem Gedicht formgemäß die Idee einer Ausgewogenheit vorschrieb. Es ist genau die gleiche Idee, die in dritter und vierter Strophe des Gedichtes ihren pointierten Niederschlag fand. (Vgl. Krikou-Davis, *Κολόκες* (Kolokes), S. 148-149). Bei Günther mündete die Abwechslung zwischen den auf der letzten und vorletzten Silbe betonten Reimwörtern in die Gleichförmigkeit nur endbetonter Reime. .

das allerletzte Reimpaar des Gedichtes in den Blick genommen wird: „Ας’ τους να τρώγονται και ν’ ανεμοδέρνονται ωσάν το κάτεργο που δένει μούδες / Καλώς μας ήρθατε στην Κύπρο, αρχόντοι. Τράγοι και μαϊμούδες!“. Es ist hier wichtig festzuhalten, dass der Reim des Originals (μούδες-μαϊμούδες) (moudes-maïmoudes bzw. Segel-Affen) in der Übersetzung (dräut-seid) nicht vollständig erhalten wurde; darüber hinaus ist aus Günthers Reimpaar keine satirische Intention herauszulesen. Denn mit „μούδες“ gereimten „μαϊμούδες“ sind keine anderen als die jeweiligen Herrscher Zyperns gemeint – zu Neophytos’ sowie zu Lebzeiten des Dichters. Hiermit kommt es aber auf die politisch-satirische Dimension von „Neophytos“ an.¹²⁵³

4.5.2.2 Neophytos, die Kreuzfahrer und die satirischen Implikationen

Das Gedicht „Neophytos“ kennzeichnet sich dadurch, dass es den Leser in verschiedene Epochen hineinversetzt, und zwar von Richard Löwenkranz’ Zeit (1157-1199), der Zypern eroberte (dies wurde in der angeführten Stelle aus Neophytos’ Chronik thematisiert), über die Zeit – 12. bis 15. Jahrhundert – der Lusignans-Herrschaft („Sollen sie doch jetzt Melodramen spielen auf der Bühne der Kreuzfahrer Lusignans [...]“) hinaus bis in die Verfassungszeit des Gedichtes, als der Kampf um Unabhängigkeit vom britischen Kolonialismus kulminierte.

Im Gedicht findet folglich die Geschichte Zyperns in Kleinformate Niederschlag, und zugleich wird eine Verbindung zur Gegenwart hergestellt. Dabei schloss sich die Gegenwart – der Status einer Kolonie für Zypern – nahtlos an eine jahrhundertealte Fremdherrschaft an, die wiederum mit der ersten englischen Besatzung durch Richard Löwenkranz begann. Durch Neophytos’ Stimme wurde die Geschichte der Fremdherrschaft auf Zypern kritisiert und die mittelalterlichen Kreuzfahrer bzw. Glücksjäger wurden in einen Rang mit den Kolonialisten gestellt. Genau zu der Zeit, in der der Zypern-Konflikt ausgefochten wurde, fand das Böse bzw. das Ungerechte in Form der Fremdherrschaft auf Zypern eine profane Konkretisierung, wie Maronitis aufzeigte.¹²⁵⁴ Demgegenüber stand Neophytos, dessen humanistisches Erbe einen Kristallisationspunkt in Romiosini (Gräzität) und Kalosini (Güte) fand.

Auf den Konflikt zwischen Neophytos und Kreuzfahrern wurde folglich der zur Verfassungszeit entbrannte Zypern-Konflikt projiziert. Interessant dabei ist, dass eine geschichtliche Umkehrung aus Neophytos’ Worten hervorgeht, der als Persona für den Dichter Seferis fungiert: „Ας παίζουν τώρα μελοδράματα στα σκηνικά των σταυροφόρων Λουζινιά / κι

1253. Der politisch-satirische Ton des Gedichts kommt nicht in Vamvas’ Fassung durch Reim verstärkt zum Vorschein, denn der Übersetzer verzichtet vollständig auf die Wiedergabe des Reims.

1254. Maronitis, *Η Ποίηση του Γιώργου Σεφέρη (Die Seferis-Dichtung)*, S. 135.

ας φλομώνουνε με τον καπνό που μας κουβάλησαν από το βοριά. / Ας' τους να τρώγονται και
ν' ανεμοδέρνονται ωσάν το κάτεργο που δένει μούδες/ Καλώς μας ήρθατε στην Κύπρο,
αρχόντοι. Τράγοι και μαϊμούδες.“

Es sind nicht die Zyprioten, denen der Rauch, „der vom Norden kam“ unerträglich wurde, wie es in der Chronik von Neophytos zu lesen steht, sondern die Fremdherrscher;¹²⁵⁵ diese ersticken durch den Rauch, „den sie uns aus dem Norden brachten“ und sind den Naturelementen ausgesetzt: „Lass sie doch sich aufreiben und mit dem Wind kämpfen wie eine / Galeere, die das Segel reißt.“¹²⁵⁶ Die Geschichte wurde hier mit Absicht modifiziert, damit sich Protest und Kampf der Zyprioten gegen die britischen Kolonialisten, die mit der Verfassungszeit des Gedichtes zusammenfielen, in die Metapher des tobenden Meeresbildes einschreiben konnten.¹²⁵⁷

Die mittelalterliche Geschichte Zyperns dient als Folie, auf die der eingeweihte Leser eine zweite politisch-satirische Ebene projizieren kann. Im Gewand des Konfliktes zwischen Neophytos und Kreuzfahrern wurde die Stimme gegen Fremdherrschaft erhoben. Allerdings triumphierte, wie aus den oben angeführten Versen (9-11) hervorging, die Romiosini bzw. die Gräzität über jegliche Form von Fremdherrschaft bzw. über das Eroberungsideal des Westens, dessen Vertreter im Schlussvers des Gedichtes besonders verhöhnt wurden: „Καλώς μας ήρθατε στην Κύπρο, αρχόντοι. Τράγοι και μαϊμούδες!“ („Seid uns willkommen auf Zypern, Sire. Ziegenböcke und Affen!“).¹²⁵⁸

Hierin kulminiert die Satire auf die fremden Herrscher, wobei sich die Gewichtung von der Vergangenheit zur Gegenwart verlagert. Der Gegenwartsbezug kommt dadurch zum Tragen, dass sich Seferis den Wortlaut eines Werbeplakates des britischen Fremdenverkehrsamtes

1255. Seferis, *Logbuch III*, S. 55. Vgl. hier folgende Verse aus „Agianapa II“, in denen dieser vom Norden her gebrachte Wind sich wie folgt beschreiben lässt: „Das ist nicht der Wind des Palmsonntags, / nicht des Auferstehungsfestes, / er ist vom Feuer und vom Rauch / des freudlosen Lebens.“ Zitiert nach: Seferis, *Logbuch III*, S. 25. Vgl. G.P. Savvidis, „Μια Περιδιάβαση. Σχόλια στο Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν“ („Eine Durchführung. Kommentare zu Zypern, wohin mich das Orakel wies“), S. 381 und 348. Des Weiteren ist auch aus diesen Versen der im Gedicht „Neophytos“ sehr ausdrücklich thematisierte Konflikt zwischen Neophytos und Kreuzfahrern herauszulesen, denn, wie Krikou-Davis nahelegte, „the description of the wind as one alien to Palm Sunday and the Resurrection seems to point to the far from Christian behaviour of the Crusaders and, as such, to reflect Neophytos' more outspoken criticism.“ (Krikou-Davis, „A reading of Agianapa II“, S. 155)

1256. Seferis, *Logbuch III*, S. 57.

1257. Krikou-Davis, *Κολόκες (Kolokes)*, S. 151.

1258. (Seferis, *Logbuch III*, S. 57). Festzuhalten ist, dass es im Gedicht nicht auf einen Konflikt zwischen Griechentum und Okzident, sondern auf eine Gegenüberstellung zwischen zwei entgegengesetzten Lebenseinstellungen ankommt, und zwar, wie bereits geschildert, einer humanistischen, die Neophytos auf den Leib geschrieben wurde, und einer nicht-humanistischen Lebenseinstellung, die die Kreuzfahrer und darüber hinaus jeden Fremdherrscher kennzeichnet. (Krikou-Davis, *Κολόκες (Kolokes)*, S. 153).

aneignete, „You are welcome, sir, to Cyprus“, das sich wiederum aus dem Repertoire von Shakespeare rekrutierte.¹²⁵⁹ Seferis schrieb zudem die Anrede „sir“ bei Shakespeare mit einem Hauptwort in Mehrzahl „αρχόντοι“ um, was das Augenmerk auf die Gemeinsamkeiten im Verhaltensmuster aller Herrscher richtet und diese mit den Tieren „τράγοι“ („Ziegenböcke“) und „μαϊμούδες“ („Affen“) – Symbole für Lüsternheit – in eine Reihe bringt.¹²⁶⁰

Diese ironische Stimmung lässt sich bei Günther: „Willkommen seid uns in Zypern, hohe Herren. Böcke, Affen die ihr seid“ feststellen, wobei sich der Übersetzer veranlasst fühlte, die herabsetzende Gleichsetzung zwischen hohen Herren und Böcken sowie Affen durch das Hinzufügen des Satzteiles „die ihr seid“ zur Sprache kommen zu lassen.¹²⁶¹ Günthers Übersetzung schlug zwar einen merklich stilistisch-sprachlich ironischen Ton an, aber der Leser befand sich ohne Anmerkungen zum Gedicht, die bei Günther ausblieben, nicht in Lage, die Engländer (jetzige Herren) und darüber hinaus jegliche Fremdherrscher als Gegenstand dieser poetischen Satire zu erkennen.

Vamvas ist hingegen mehr darauf ausgerichtet, die zugespitzte satirische Intention, die dem Gedichtende anliegt, mithilfe des Paratextes (in Form von Anmerkungen zum Gedicht) zur Geltung zu bringen. Auf diese Weise liest man die Zeile „Seid uns willkommen auf Zypern, Sire. Ziegenböcke und Affen“ in Zusammenhang mit einer Stelle aus dem bereits angeführten Seferis-Brief an Savvidis, worin Seferis mitunter festlegte:¹²⁶²

Was den letzten Vers betrifft: Auch hier eine Abschrift. Ich weiß nicht, welcher clevere, aber ungebildete Mensch auf Zypern, angetan vom Othello, auf die Idee gekommen ist, die ganze Insel mit dem touristischen Werbespruch „Welcome to Cyprus, Sir...“ zu überschwemmen. Natürlich zwingen einen die Pünktchen den Vers zu vervollständigen: „Goats and Monkeys!“¹²⁶³

1259. Vgl. *Othello*, 4.1: „You are welcome, sir, to Cyprus. – Goats and monkeys!“ Für den Zweck des Werbeplakats blieb selbstverständlich der zweite Teil des Verses: „Goats and monkeys“ ausgespart. Vgl. auch Savvidis, „Μια Περιδιάβαση. Σχόλια στο Κύπρον, ου μ’ ἐθέσπισεν“ („Eine Durchführung. Kommentare zu Zypern, wohin mich das Orakel wies“), S. 385, Seferis, *Ποιήματα (Gedichte)*, S. 342 und William Shakespeare: *Othello. Edited by Jonathan Bate and Eric Rasmussen. Introduced by Jonathan Bate*. Basingstoke: Macmillan, 2009, S. 101.

1260. Krikou-Davis, *Κολόκες (Kolokes)*, S. 152.

1261. Wie bereits angemerkt, diente der Satzteil: „die ihr seid“ der Reimabbildung, ohne jedoch dass Günthers Reimpaar (dräut-seid) die gleiche ironische Wirkung wie das Original auslöst.

1262. Bei der Wiedergabe von Vamvas fällt die fremdsprachige Wortwahl „Sire“ ins Auge. Das Wort „Sire“ (Latein „senior“) arbeitete seinen Weg ins Französische und Englische als Synonym für Majestät. In Duden fand das Wort „Sire“ als französische Anrede für Könige und Kaiser Eingang. Aus der Wortwahl „Sire“ lässt sich schließlich eine zusätzliche ironische Färbung herauslesen, insofern als „Sire“ auf Englisch „Erzeuger“ bzw. „Vatertier“ bedeutet. Vgl. *Pons. Wörterbuch für Schule und Studium. Englisch – Deutsch. Vollständige Neuentwicklung*. Stuttgart u.a.: Ernst Klett Verlag, 2001, S. 1214. In dieser Hinsicht kollidiert in der Anrede „Sire“ der Titel „Majestät“ mit tierischer Lüsternheit.

1263. Seferis, *Logbuch III*, S. 104-105.

Diese Stelle lässt Seferis' Wut über den touristischen Werbespruch deutlich nachspüren und zeigt zusätzlich den Zusammenhang zwischen Dichtkunst und der Zeitgeschichte, die vom Dichter auf Zypern erlebt wurde.¹²⁶⁴ Seferis griff an dieser Stelle durch zwei markante Anachronismen die Parallele zwischen Vergangenheit und Gegenwart heraus, denn Neophytos war weder ein Zeitgenosse von Shakespeare noch sah dieser mit eigenen Augen das besagte Werbeplakat. Dabei zielte Seferis mit diesen Anachronismen darauf ab, die britische Kolonialpolitik einem kritischen Blick zu unterziehen.

Es nehmen folglich zweierlei Aspekte im Gedicht „Neophytos“ eine dominierende Stellung ein. Zum einen die Idee der Gräzität, die sich über Jahrhunderte Fremdherrschaft auf Zypern behauptete und bewahrte;¹²⁶⁵ zum anderen die Satire auf die Fremdherrscher, die auf Zypern fehl am Platz seien. Nichtsdestotrotz beleuchtet Günther den für die Zielkultur unvertrauten Begriff der „Romiosini“ kaum durch Kommentare. Dies zieht als Konsequenz mit sich, dass der Konflikt zwischen Neophytos und den Kreuzfahrern nicht in allen politisch-satirischen Facetten in die Übersetzung vermittelt wurde.

Im Gegensatz zu Günther erlaubt Vamvas mittels Kommentare mehr Einsicht in zentrale Begriffe des Ausgangstextes und deren Stellenwert innerhalb der Ausgangskultur.¹²⁶⁶ Vamvas sieht sich verpflichtet das Entfremdungsgefühl mithilfe des Paratextes aufzuheben, während dieses bei Günther stärker bzw. in doppelter Hinsicht zum Vorschein kommt. Einerseits in kultureller Hinsicht, weil Schlüsselbegriffe wie z.B. „der Schmerz des Griechentums“, „Kaiserstadt“ und „Jesus Christus siegt“ im Lebenszusammenhang der Zielkultur mit keinerlei Sinngehalt aufgeladen sind und darüber hinaus keine Wirkung entfalten. Andererseits in

1264. Seferis' Empörung über dieses Werbeplakat fand zusätzlich in seinem zypriotischen Roman *Βαρνάβας Καλοστέφανος* ihren Niederschlag. Vgl. Deligiannaki, „Βαρνάβας Καλοστέφανος και Ημερολόγιο Καταστροφώματος, γ'“ („Varnavas Kalostefanos und Logbuch III“), S. 182-183.

1265. In Seferis' Augen verkörpert Romiosini, wie bereits angeführt, die Idee menschlicher Würde und Freiheit und ist „die andere Seite“ des „Humanismus.“ (Seferis, *Logbücher*, S. 121). Siehe auch folgenden Eintrag, vom 05.01.1938, aus *Μέρες Γ' (Tage III)*, der den gleichen Standpunkt zur Sprache brachte: „Griechenland wird zur Nebensache, wenn man den Hellenismus bedenkt. Alles Griechische, das den Blick auf Hellenismus verhindert, soll zerstört werden. Sei es gerecht, dass dieser Ort größer wurde, dann nicht aus dem Grund, dass die Zahl der Abgeordneten, der Präfekten und Polizisten steigen würde, sondern deswegen, weil der Hellenismus, diese Idee der menschlichen Würde und Freiheit in dieser Ecke der Welt entfalten könnte.“ (meine Übersetzung aus: Seferis, *Μέρες Γ' (Tage III)*, S. 95).

1266. Vgl. die Anmerkungen zum Gedicht in der griechischen von G.P. Savvidis herausgegebenen Ausgabe (Seferis, *Ποιήματα, (Gedichte)*, S. 342-342), worauf Vamvas' Anmerkungen zum großen Teil basierten. Vgl. Seferis, *Logbuch III*, S. 100-105.

stilistischer Hinsicht, denn Günther scheut sich nicht vor lexikalischen oder syntaktischen Verfremdungen.¹²⁶⁷

Vor diesem Hintergrund deutet „Neophytos“ auf die Notwendigkeit hin, tief in der Kultur und Geschichte verwurzelte Gedichte mit Paratext bzw. mit erläuternden Kommentaren zu versehen.¹²⁶⁸ „Neophytos“ kann, im Gegensatz zum Standpunkt von Seferis, wohl etwas Sinnvolles und Bedeutungsvolles in einer Fremdsprache vermitteln, vorausgesetzt dass das Gedicht reichlich mit Anmerkungen versehen ist. Das Bedürfnis nach erläuternden Anmerkungen des Herausgebers bzw. des Übersetzers trifft zudem im Fall von „Neophytos“ nicht nur auf die fremdsprachigen, sondern auch auf die griechischen Veröffentlichungen zu, denn „Neophytos“ stellt auch für den griechischen Leser, der in die Geschichte Zyperns nicht versiert ist, eine Herausforderung dar. Insofern ist „Neophytos“ ohne Anmerkungen bzw. ohne Paratext (Günthers Version) tatsächlich ein hoffnungsloser Fall. Indes kommt dem Paratext die gleichbedeutende Funktion wie der Übersetzung zu. Denn das, was den Hauptkern dieses Gedichtes ausmacht bzw. dessen politisch-satirische Aussage, bleibt unvermittelt ohne erläuternde Kommentare, unabhängig von Leistung und Konzept des Übersetzers.

1267. Eine lexikalische Verfremdung kommt bereits im Titel des Gedichtes bei Günther vor. Vgl. „Neophytos Enklistos spricht–“ im Vergleich zur Version von Vamvas „Neophytos der Eremit spricht–“ Vgl. Seferis, *Gedichte*, S. 247 und *Logbuch III*, S. 54.

1268. Es lässt sich natürlich nicht sagen, dass die von Vamvas beigefügten Erklärungen zum Gedicht den Verlust auszugleichen vermögen, den das Gedicht z.B. durch die Nicht-Reproduktion des Reims erfährt.

4.5.3 Entstehungszeit des Gedichts „April-Tage 1943“

Zum gleichen Schluss gelangt man, wenn man das Gedicht „Μέρες τ' Απρίλη '43“ („Tage des Aprils '43“ oder „April-Tage 1943“) in den Blick nimmt, das auch exemplarisch die Frage nach Vermittlung des politisch-satirischen Seferis aufwirft. Das Gedicht zählt zur Sammlung *Logbuch II*, die thematisch eng mit Seferis' „Irrfahrt“ zusammenhängt, während er in Begleitung der griechischen Exilregierung nach Kreta, Ägypten und Südafrika im Zeitraum von 1941 bis 1944 reiste.¹²⁶⁹ Viel mehr als der Zweite Weltkrieg bildet aber die konkrete Politik der griechischen Exilregierung den Hintergrund für alle Seferis-Kriegsgedichte.¹²⁷⁰ Dies ist nicht zuletzt im Gedicht „April-Tage 1943“ erkennbar, das über folgenden Wortlaut verfügt.

Μέρες τ' Απρίλη '43¹²⁷¹

Τρουμπέτες, τραμ, βορβορυγμοί, τρίξιμο φρένων
χλωροφορμίζουν το μυαλό του όπως μετράς
όσο βαστάς κι έπειτα χάνεσαι
στη νάρκη και στο έλεος του χειρούργου.

Στους δρόμους περπατά με προσοχή, να μη γλιστρήσει
στις πεπονόφλουδες που ρίχνουν αδιαφόρετοι αραπάδες
ή πρόσφυγες πολιτικάντηδες και το σινάφι,
παραμονεύοντας: θα τηνε πατήσει; – δε θα την πατήσει;
Όπως μαδάς μια μαργαρίτα·

προχωρεί
κουνώντας μιαν υπέρογκη αρμαθιά ανωφέλευτων κλειδιών·
το στεγνό γαλάζιο μνημονεύει
ρεκλάμες ξεβαμμένες της Ελληνικής Ακτοπλοΐας,
παράθυρα μανταλωμένα πάνω σε πρόσωπα ακριβά,
ή λίγο καθαρό νερό στη ρίζα ενός πλατάνου.

Προχωρεί πηγαίνοντας στη δουλειά του καθώς
χίλια λιμάρικα σκυλιά του κουρελιάζουν τα μπατζάκια
και τον γυμνώνουν.
Προχωρεί, παραπατώντας, δαχτυλοδειχτούμενος
κι ένας πηχτός αγέρας φέρνει γύρα
σκουπίδια, καβαλίνα, μπόχα και καταλαλιά.
Κάρο, Σάρια Εμάντ ελ Ντιν, 24 Ιουνίου '43

1269. Der Gedichtband *Logbuch II*, der aus dreizehn Gedichten besteht, wurde 1944 als Privatdruck in Form von photokopierten Manuskripten auf 75 Exemplare in Alexandria veröffentlicht. Die offizielle Herausgabe erfolgte ein Jahr später (1945) in dem Athener Verlag Ikaros. (Vgl. Giorgos Seferis: *Ημερολόγιο καταστροφής, β'* (*Logbuch II*). Athen: Ikaros, 1945). Diese Ausgabe hatte eine Auflagehöhe von 313 Exemplaren. Mehr dazu in: Daskalopoulos, *Εργογραφία Σεφέρη* (*Seferis. Werkverzeichnis*), S. 72.

1270. Vgl. „In fact Seferis' wartime poems have more to do with the politics of the Greek government in exile than with the more immediate horrors of the war [...]“ in: Beaton, *George Seferis*, S. 54.

1271. Seferis, *Ποιήματα* (*Gedichte*), S. 208.

Auf kryptografische Art drückte das politische Klima in Kairo dem Gedichttitel im Einfluss des Konfliktes zwischen griechischer Exilregierung und griechischen Truppen, die sich im Nahen Osten befanden, den Stempel auf.¹²⁷² Im Gedicht nahmen ferner Seferis' berufliche Erfahrungen einen breiten Raum ein; denn der Dichter war seit April 1943 mit einer besonders feindseligen Atmosphäre in Kairo konfrontiert.¹²⁷³ Seferis, der als Leiter des Auslandspresseamtes, der griechischen Exilregierung nach Kreta (22. April 1941) und nach Ägypten folgte, verband Kairo von Beginn an mit dem Gestank von Pferdemist und dem Geschmack von Schimmel, wie seinem Tagebuch *Μέρες Δ' (Tage IV)* zu entnehmen ist.¹²⁷⁴ Die ganze Stadt sowie die darin wohnenden Menschen – mitsamt der Exilregierung – schienen Seferis in Schmutz, Lärm und Schlamm zu versinken:

Το πρωί κατεβήκαμε περπατώντας ως το τζαμί του Ibn Touloun. Η παλιά αράπικη χάρη βουλαγμένη σε τόση λάσπη ανθρώπινη και πραγματική [...] ατμόσφαιρα καβαλίνας, βρώμας και καταλαλιάς [...] Δρόμοι του Καΐρου γεμάτοι μπανανόφλουδες άλλες από τους Αραπάδες και άλλες απ' τους πολιτικούς [...] Πρώτη φορά από καιρό, έμεινα τ' απόγευμα σπίτι. Βαρύς απομεσημερινός ύπνος. Ζέστη, πηχτή ατμόσφαιρα και τούτη η κόλαση των θορύβων. Ο σαδισμός των θορύβων.¹²⁷⁵

1272. Vgl. Stratis Tsirkas: „Μια Άποψη για το Ημερολόγιο Καταστροφών, β'“ („Eine Meinung über das Logbuch II“). In: *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό Αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής. (Über Seferis. Widmungsheft zum 30. Jubiläum der Gedichtsammlung: Wende)*, S. 243-249, hier S. 245 und Savvidis, „Σάτιρα και Πολιτική στη νεότερη Ελλάδα“ („Satire und Politik in dem modernen Griechenland“), S. 324-325. Es handelte sich hierbei um den demokratisch-antifaschistischen Aufstand der Armee im Nahen Osten, der einige Monate vor der Verfassungszeit des Gedichtes (Juni 1943) den ersten Kulminationspunkt erreichte. Unter Druck der Alliierten bzw. Englands wurden Mitglieder der griechischen Exilregierung und hohe Offiziere, die als Anfechter der Erbschaft von Metaxas galten, von ihren Posten beurlaubt. Diese Säuberungsaktionen führten jedoch zu einer tiefen Spaltung zwischen Exilregierung, Armee und den verschiedenen Parteien. Der Zusammenhalt innerhalb der (griechischen) politischen und militärischen Kreise zerfiel zusehends, da die Nostalgiker von Metaxas im Heer und in hohen Ämtern nur ungern auf ihre Privilegien verzichten wollten, während die demokratischen Kräfte die getroffenen Maßnahmen für halbe Maßnahmen hielten und einen tiefer gehenden Bruch mit dem diktatorischen Erbe forderten. Diese Kluft zwischen konservativen (die Sympathisanten von Metaxas und dem König) und Demokraten / Antifaschisten breitete sich im Heer aus und kulminierte in „Κίνημα του Μάρτη“ („März-Bewegung“) im Frühling 1943 und in der April-Bewegung im Frühling des nächsten Jahres (1944). Es kam zu bewaffneten Aufständen in verschiedenen Bataillonen der griechischen Armee, die u.a. zur Kündigung des damaligen Vizepremierministers Kanellopoulos führten. Chrysa Prokopaki: „Ιστορικό Σημείωμα για τη Μέση Ανατολή“ („Historische Notiz über den Mittleren Osten“). In: Stratis Tsirkas: *Η Λέσχη. Ακυβέρνητες Πολιτείες Ι. Μυθιστόρημα. (Der Klub. Führungslose Städte I. Roman)*. Athen: Kedros, 2007, S. 345-361, hier S. 346-349 und S. 356-360, insbesondere in Bezug auf die April-Bewegung, ihre Hintergründe und Folgen.

1273. Seferis stand seit Januar 1943 im Mittelpunkt einer Hetzkampagne, die in erster Linie von der griechischen Zeitschrift *Fos* in Kairo durchgeführt wurde. Zugleich wurden durch bestimmte Regierungskreise auf heimtückische Weise Gerüchte in Umlauf gesetzt, mit dem Ziel Seferis als ideologischen Gefährten von Metaxas zu verleumden und somit seine Entfernung aus dem Presseamt zu bewirken. Vgl. Seferis, *Πολιτικό Ημερολόγιο Α' (Politisches Tagebuch I)*, S. 94-96.

1274. Seferis verlass Kreta am 15. Mai kurz vor der Luftlandeschlacht um Kreta, auch als Unternehmen Merkur bekannt, (20. Mai - 1. Juni 1941); einen Tag danach (16. Mai 1941) kam er in der ägyptischen Hafenstadt Port Said an, um von dort aus nach Alexandria und einen Monat später (16. Juni 1941) nach Kairo transportiert zu werden. Vgl. die entsprechenden Einträge in sein Tagebuch: Seferis, *Μέρες Δ' (Tage IV)*, S. 84-90.

Am Morgen sind wir zu Fuß bis zur Moschee von Ibn Touloun. Die alte arabische Grazie versunken im menschlichen und realen Schlamm [...] eine Atmosphäre gefüllt von Rossapfel, Gestank und Lästerei [...] Die Straßen von Kairo voll von Bananenschalen, weggeworfen teils von Arabern und teils von Politikern [...] Zum ersten Mal, nach langer Zeit, bin ich am Nachmittag zu Hause geblieben. Tiefer Nachmittagsschlaf. Hitze, die Luft ist zum Schneiden. Die Hölle des Lärms. Der Lärm-Sadismus.¹²⁷⁶

Die Ähnlichkeit zwischen Tagebucheintrag und Gedicht fällt leicht auf den ersten Blick auf; in der ersten Strophe des Gedichtes: „Τρουμπέτες, τραμ, βορβορυγμοί, τρίξιμο φρένων / χλωροφορμίζουν το μυαλό του όπως μετράς / όσο βαστάς κι έπειτα χάνεσαι / στη νάρκη και στο έλεος του χειρούργου“ („Trompeten, Trambahnen, Darmkollern, Kreischen von Bremsen / chloroformieren sein Gehirn so wie man zählt / solange man durchhält und sich dann verliert / in der Betäubung ausgeliefert dem Chirurgen“) ließ sich der über Kairo dröhnende Lärm und dessen betäubende Wirkung auf Seferis nachspüren;¹²⁷⁷ in dieses Bild schrieb sich zudem die von Seferis empfundene Hilflosigkeit ein, angesichts dessen, dass die politischen Führungskräfte in seinen Augen inkompetent waren und die griechischen Truppen im Nahen Osten nicht in den Dienst einer sinnvollen Sache gestellt wurden.¹²⁷⁸

Dieses Gefühl, geliefert zu sein, kulminierte in der Endstrophe des Gedichtes: „Er geht weiter auf dem Weg zu seiner Arbeit während / tausend ausgehungerte Hunde ihm die Hosenbeine zerfetzen und ihn entblößen. / Er geht weiter, strauchelnd und schwankend, mit Fingern gezeigt, / und ein dichter Wind wirbelt herum / Abfall und Roßäpfel, Gestank und Lästerei.“¹²⁷⁹

Die einsame männliche Person, die sich zur Arbeit begibt, ließ sich vermutlich mit dem Dichter identifizieren, während im Bild der ausgehungerten Hunde, die diese Figur attackieren, die Feinde des Dichters – Tsouderos und dessen Zunft – gekleidet sind, die sich bemühen, Seferis als Faschisten zu verteufeln.

Außerdem wurden folgende Teile aus den Tagebucheinträgen: „Δρόμοι του Καΐρου γεμάτοι μπανανόφλουδες· άλλες από τους Αραπάδες και άλλες απ’ τους πολιτικούς“ oder „ατμόσφαιρα καβαλίνας, βρώμας και καταλαλιάς“ („Straßen von Kairo voll von Bananenschalen; weggeworfen teils von Arabern und teils von Politikern“ oder „eine Atmosphäre gefüllt von

1275. Siehe: Seferis, *Μέρες Δ' (Tage IV)*, S. 276 (10.01.1943), S. 288-289 (17. und 30. 04 1943) und S. 296 (26.06 1943). Auf das gleiche Bild Kairos stößt der Leser in dem Tagebuch des Dichters oft. Vgl. Seferis, *Μέρες Δ' (Tage IV)*, S. 244 (26.08.1942).

1276. (meine Übersetzung).

1277. Seferis, *Logbücher*, S. 104-105.

1278. Vgl. hier folgende Einträge in: Seferis, *Μέρες Δ' (Tage IV)*, S. 178-179, 217-218, 232, 251 und 275. Seferis prangerte die Vergeudung menschlicher Kräfte sowie die Geldverschwendung auch in seinem politischen Tagebuch an. Vgl. hier Seferis, *Πολιτικό Ημερολόγιο Α' (Politisches Tagebuch I)*, S. 54.

1279. Seferis, *Logbücher*, S. 105.

Rossapfel, Gestank und Lästerei“) fast wortgleich ins Gedicht aufgenommen: „auf den Melonenschalen die gleichgültige Araber wegwerfen / oder Exil-Politikaster und ihre Zunft“ sowie „und ein dichter Wind wirbelt herum / Abfall und Roßäpfel, Gestank und Lästerei.“ In diese von Lärm und Schmutz durchdrungene Szenerie kleidete Seferis den Sittenverfall in Politik wie auch List, Betrug und Opportunismus, die ihm bei der täglichen Arbeit sowie bei dem persönlichen Umgang in Kairo 1941 sowie 1943 entgegentraten.¹²⁸⁰

Nicht zuletzt ist ein Bild Griechenlands ins Gedicht eingebettet, das in weite Ferne „jene ganz eigentümliche Stimmung der griechischen Landschaft“ rückte, die sich in Seferis’ *Mythistorema* aus „dem Zusammenspiel eines eigenartig klaren und scharfen Lichts, der kargen Rauheit und südländischen Milde der Natur zugleich und den überall gegenwärtigen Fragmenten einer großen und in Trümmer gegangenen geschichtlichen Vergangenheit“ rekrutierte.¹²⁸¹ Die griechische Landschaft oder das Andenken daran fand zwar im Gedicht Erwähnung; die Rückbesinnung auf Griechenland ist aber ausgeartet und verblichen: „die trockene Bläue erinnert / an verblichne Reklamen der Griechischen Küstenschiffahrts-Gesellschaft [...]“.¹²⁸²

4.5.3.1 Deutsche Übersetzungen des Gedichtes „April-Tage 1943“

Aus der bisherigen Darlegung geht hervor, dass das Gedicht „April-Tage 1943“ zum Austragungsort Seferis’ bitterer Satire auf die politisch verfallene Atmosphäre Kairos wurde. Dabei traf die plagende Unsicherheit über das Geschick Griechenlands auf die Sorge des Dichters um den eigenen Berufsweg und dessen Sinn. Das hier dominante satirische Kolorit

1280. Vgl. hier folgenden Eintrag aus Seferis’ politischem Tagebuch: „Δρόμοι του Καΐρου γεμάτοι μπανανόφλουδες· άλλες απ’ τους Αραπάδες άλλες απ’ τους Τσουδερούς“ („Straßen von Kairo voll mit Melonenschalen; einige von den Arabern und andere von Tsouderos und seinesgleichen“) mit Datum 30.04.1943. (Seferis, *Πολιτικό Ημερολόγιο Α’* (*Politisches Tagebuch I*), S. 119). Hier erfuhr der oben zitierte Satz aus *Μέρες Δ’* „Δρόμοι του Καΐρου γεμάτοι μπανανόφλουδες· άλλες από τους Αραπάδες και άλλες απ’ τους πολιτικούς“ („Straßen von Kairo voll von Melonenschalen; einige von Arabern weggeworfen und andere von Politikern“) eine Konkretisierung. Gegen Tsouderos – Haupt der Exilregierung – hegte Seferis allerdings eine starke Abneigung, die ins Gedicht „April-Tage 1943“ Eingang fand. Es ist daher offensichtlich, dass sich hinter der Wortwahl „Exil-Politikaster und ihre Zunft“ der Premier-Minister der Exilregierung Tsouderos und seine Zunft versteckten. Es sei im gleichen Kontext erwähnt, dass Seferis auf der Reise von Ägypten nach Johannesburg und Pretoria im Juni 1941 in enge Berührung mit Tsouderos und seinen Mitarbeitern kam, die sich auf dem Weg nach London, dem neuen Sitz der Exilregierung, via Südafrika befanden. Während dieser Reise sah Seferis sich in seinem negativen Urteil über Tsouderos bestätigt. Seferis begleitete bereits seit 1941 das Gefühl, in der List, der Idiotie und Kleinmütigkeit der exilierten Politiker eingefangen zu sein. Seine Eintragungen, die Entrüstung über die politische und moralische Attitüde der Exilregierung sowie Verzweiflung über die Ermangelung von gewissenhaften Mitarbeitern zur Sprache bringen, sind insofern zahlreich. Vgl. exemplarisch: Seferis, *Μέρες Δ’* (*Tage IV*), S. 296, 199 und 215 (20.06.1943, 20.03.42 und 26.06.1942).

1281. Günther, *Giorgos Seferis. Ein Dichter der griechischen Gegenwart und Vergangenheit*, S. 12.

1282. Seferis, *Logbücher*, S. 105.

war möglicherweise die einzige Tonlage, in der Seferis seine Wunden zeigen konnte. Dieser satirisch-politischen Dimension kann sich der Leser ohne ein Minimum historischen Wissens unmöglich erschließen. Es stellt sich nun die Frage, ob und auf welche Art diese satirisch-politische Verschlüsselung auf Deutsch übertragen wurde.

Auf Deutsch liegen insgesamt drei Übersetzungen des Gedichtes vor. Die ältere geht auf Gisela von der Trenck zurück und wurde 1981 in dem Band *Logbücher* publiziert. Die zweite Übersetzung ließ Asteris Kutulas in Zusammenarbeit mit Steffen Mensching für die DDR-Ausgabe *Poesiealbum 245 Giorgos Seferis* (1988) anfertigen, während die dritte auf das Konto von Hans-Christian Günther (*Gedichte* 2000) ging. Die drei Übersetzungen werden im Folgenden angeführt.

April-Tage 1943 (Gisela von der Trenck)¹²⁸³

Trompeten, Trambahnen, Darmkollern, Kreischen von Bremsen
chloroformieren sein Gehirn so wie man zählt
solange man durchhält und sich dann verliert
in der Betäubung ausgeliefert dem Chirurgen.

In den Straßen bewegt er sich vorsichtig, um nicht auszugleiten
auf den Melonenschalen die gleichgültige Araber wegwerfen
oder Exil-Politikaster und ihre Zunft,
die darauf lauern: wird er drauftreten? – Wird er's nicht?
Wie man eine Margerite zerzupft;

er geht weiter
und schwenkt ein riesiges Bund nutzloser Schlüssel;
die trockene Bläue erinnert
an verblichene Reklamen der Griechischen Küstenschiffahrts-Gesellschaft,
verriegelte Fenster auf Gesichtern die uns teuer,
oder ein wenig klares Wasser an der Wurzel einer Platane.

Er geht weiter auf dem Weg zu seiner Arbeit während
tausend ausgehungerte Hunde ihm die Hosenbeine zerfetzen
und ihn entblößen.
Er geht weiter, strauchelnd und schwankend, mit Fingern gezeigt,
und ein dichter Wind wirbelt herum
Abfall und Roßäpfel, Gestank und Lästerei.
Kairo, Scharia Emad-el-Din, 24.Juni '43

1283. Seferis, *Logbücher*, S. 105.

Von der Trenck ging mit Respekt ans Original heran und vollbrachte eine Übersetzung, die dem Original sehr getreu war. Dem Original fühlte sich ebenfalls Hans-Christian Günther verpflichtet, wobei sich seine Anlehnung an die Wortwahl von der Trencks manifest machte.¹²⁸⁴

Apriltage von '43 (Günther)¹²⁸⁵

Trompeten, Trams, Geknatter, Bremsenkreischen
chloroformieren sein Gehirn wie man zählt
solange man durchhält und dann sich verliert
ins Betäubtsein und in die Hand des Chirurgen.

Auf den Straßen spaziert er paßt auf daß er nicht ausrutscht
auf den Melonenschalen die gleichgültige Araber hinwerfen
oder Exilpolitikaster und ihre Zunft,
und darauf warten: wird er drauftreten? – wird er es nicht?
Wie man 'ne Margerite abzapft;

er läuft weiter
schwenkt einen Riesenbund nutzloser Schlüssel;
das trockne Blau erinnert
an verblichne Reklamen der Griechischen
Küstenschiffahrts-Gesellschaft,
verriegelte Fenster auf teuren Gesichtern,
oder ein wenig klares Wasser an der Wurzel einer Platane.

Er läuft weiter geht zu seiner Arbeit indes
tausend hungrige Hunde ihm seine Hosenbeine zerfetzen
und ihn nackt machen.
Er läuft weiter, vertritt sich, mit Fingern gezeigt,
und ein fester Wind bringt rings
Abfall, Pferdemit, Gestank und Verleumdung.
Kairo, Scharia Emad-el-Din, 24 Juni '43

Es rückt gleich ins Blickfeld, dass die Verfolgung bzw. Reproduktion der Versverteilung und Interpunktion den einen Pol der Übersetzung sowohl von Gisela von der Trenck als auch von Hans-Christian Günther darstellte. Den anderen Pol bildete (vor allem bei Gisela von der Trenck) die Einführung zweier quasi interpretierenden Instanzen ab, die weiter unten beleuchtet werden.

Zum einen gab von der Trenck ebenso wie Günther in der dritten Zeile der zweiten Strophe: „ή πρόσφυγες πολιτικάντηδες και το σινάφι“ („oder Flüchtlinge, Politikaster und die Zunft“) das Possessivpronomen „ihre“ dazu: „oder Exil-Politikaster und ihre Zunft.“ Diese Ergänzung fügte sich nahtlos ins Gedicht ein und illustrierte auf sehr eindringliche Weise die

1284. Vgl. dazu den zweiten, dritten, sechsten, siebten, achten, elften, dreizehnten, vierzehnten und sechzehnten Vers der Übersetzung von Günther, der sich an von der Trencks Wortwahl stark orientierte.

1285. Seferis, *Gedichte*, S. 198.

Geringschätzung und Verwerfung der griechischen Exilpolitiker seitens Seferis'. Aus der Wortwahl: „oder Exil-Politikaster und ihre Zunft“ ließ sich besonders markant die Verspottung der Exil-Politikaster herauslesen, die unter den pejorativ eingesetzten Sammelbegriff „σινάφι“ („die Zunft“) subsumiert wurden.¹²⁸⁶

Zum anderen begegnete dem Leser bei der Wiedergabe der letzten Verse in der dritten Strophe der zweite interpretierende Moment, und zwar diesmal nur in der Übersetzung von Gisela von der Trenck: „Το στεγνό γαλάζιο μνημονεύει / ρεκλάμες ξεβαμμένες της Ελληνικής Ακτοπλοΐας, / παράθυρα μανταλωμένα σε πρόσωπα ακριβά, / ή λίγο καθαρό νερό στη ρίζα ενός πλατάνου.“¹²⁸⁷ Hierin fand wie bereits geschildert ein ins Kleinformat gebrachtes Griechenlandsbild Erwähnung, das die „trockene Bläue“ der Stadt Kairo ins Leben rief. Zudem fühlte man sich bei der Lektüre der oben zitierten Verse an folgende Stelle aus *Μέρες Δ' (Tage IV)* erinnert:

Το πρωί παρατήρησα για πρώτη φορά, σ' ένα μπαλκόνι της Sh. Emad-el-Din, όθε περνώ τρεις και τέσσερις φορές από μήνες, την επιγραφή: «Ελληνική Ακτοπλοΐα, Α.Ε». Σ' αυτό το δρόμο, το γεμάτο στρατιώτες που μέσα στο μεθύσι τους ταξιδεύουν, η αφηρημένη ιδέα των μικρών караβιών που μας πήγαιναν άλλοτε στα νησιά του Αιγαίου: αίσθημα μεγάλης μόνωσης.¹²⁸⁸

In der Frühe beobachte ich zum ersten Mal, auf einem Balkon von Sh. Emad-el-Din, wo ich drei oder vier Mal pro Tag seit Monaten vorbeigehe, das Schild „Griechische Küstenschiffahrts-Gesellschaft GmbH“. Auf dieser, mit Soldaten überfüllten Straße, die in ihrem Rausch reisen, tauchte die abstrakte Idee der kleinen Fähren auf, die uns einst auf die Ägäis-Inseln führten. Ein starkes Gefühl der Einöde.¹²⁸⁹

Die verblichenen Inschriften der griechischen Küstenschiffahrts-Gesellschaft aus der Vorkriegszeit riefen den Topos der Reise wie auch die Inseln der Ägäis ins Gedächtnis von Seferis und bekräftigten indes das in Kairo sehr intensiv verspürte Gefühl der Isolation bzw. der Weltabgeschiedenheit. Im Kern kam es auf eine tief empfundene Sehnsucht nach der

1286. Das Wort „Politikaster“ fand sehr oft in Seferis' Tagebuch *Μέρες Δ' (Tage IV)* seinen Niederschlag. Vgl. exemplarisch folgende Stellen: „Κάνεις να μισανοίξεις ένα παράθυρο να μπει λίγος καθαρός αέρας και γεμίζεις βρωμόμυγες τούτου του συρφετού των πολιτικατζήδων“ („Man macht sich daran, das Fenster halb zu öffnen, so dass etwa frische Luft reinkommt und es kommen dreckige Fliegen rein, eine unendliche Zahl von dreckigen Fliegen, die das Gesindel der Politikaster mit sich bringt.“) (29.09.1944) und: „Μελαγχολία: ιδέα τρίτου καλοκαιριού ανάμεσα σε τούτη την καβαλίνα, αλόγων και πολιτικατζήδων“ („Melancholie: eine Ahnung von diesem dritten Sommer mitten in Pferdemit und Politikaster.“) (23.03.1944.) in: Seferis, *Μέρες Δ' (Tage IV)*, S. 362 und 329. Für den Zusammenhang zwischen Prosa-Werk und Lyrik siehe: Krikou-Davis, *Διαβάζοντας τον Σεφέρη. (Bei der Seferis-Lektüre)*.

1287. Der Vers: „oder ein wenig klares Wasser an der Wurzel einer Platane“ ruft die verschwommene griechische Landschaft aus *Mythistorema* ins Gedächtnis zurück. (Keeley, „Seferis and the mythical Method“, S. 80-81).

1288. Seferis, *Μέρες Δ' (Tage IV)*, S. 272.

1289. (meine Übersetzung).

Heimat ebenso wie nach „πρόσωπα ακριβά“ an, die sich nun hinter Fenstern verriegelten, um sich möglicherweise vor Kriegsleiden zu schützen.

Von der Trencks Wiedergabe fällt ins Auge, denn sie übertrug die rätselhafte Zeile: „παράθυρα μανταλωμένα πάνω σε πρόσωπα ακριβά“ umschreibend mit: „verriegelte Fenster auf Gesichtern die uns teuer.“ An die Stelle der zwar buchstabengetreuen aber schwer verständlichen Wiedergabe von Günther: „verriegelte Fenster auf teuren Gesichtern“ trat eine freiere und somit leicht lesbare Fassung in Erscheinung, die nicht zuletzt wesentlich zur Emotionalisierung des Gesagten beitrug.¹²⁹⁰ Dies wurde dadurch vollzogen, dass Gisela von der Trenck den Dativ von „wir“ bzw. das Wort „uns“ in die Übersetzung einbrachte. Einerseits widersprach die Einfügung des Pronomens „uns“ dem objektiven Duktus des Originals, in dem aus neutraler Sicht von einer männlichen Person berichtet wurde; diese bemühte sich auf dem Weg zu ihrer Arbeit darum, die gesponnenen Ränke zu umgehen. Andererseits bot diese Wortwahl („uns“) eine Identifikationsinstanz und implizierte zugleich, dass eine Gefühlsgemeinsamkeit zwischen beobachtetem Objekt, beobachtendem Subjekt und Leser vorhanden ist.

Im Vergleich zu der Übersetzung von Gisela von der Trenck hielt sich die DDR-Übersetzung von Asteris Kutulas viel weniger an die griechische Vorlage. Dies wird gleich aus zweierlei Faktoren ersichtlich. Erstens entfernte sich die Übersetzung optisch von der Vorlage, indem die Strophenverteilung nicht in der Übersetzung erhalten blieb;¹²⁹¹ zweitens brachte Kutulas' spezifische Wortwahl nicht immer die gleiche semantische Information in die Übersetzung ein, wie in das Original.¹²⁹²

Tage des April '43 (A. Kutulas)¹²⁹³

Trompeten, Straßenbahnen, Magenblähungen, kreischende Bremsen
betäuben sein Gehirn, so wie du zählst
solange du kannst und sich dann ergibst

1290. Vgl. die Wiedergabe von Kutulas / Mensching: „verriegelten Fenstern in teuren Gesichtern“, die jedoch auf Deutsch wenig Sinn stiftete. (Seferis, *Poesiealbum* 245, S. 13).

1291. Das Original ließ sich aus vier, die Übersetzung hingegen aus drei Strophen zusammenstellen.

1292. Vgl. die Wiedergabe des Adjektiven „αδιαφόρετος“ („nutzlos“, „gleichgültig“) von Kutulas mit „gelangweilt“ ebenso wie des Verbs „μνημονεύει“ („erwähnen“, „gedenken“) mit „gleich“ und nicht zuletzt des Nomens „μπατζάκια“ („Hosenbeine“) lediglich mit „Hose.“ Ohne Zweifel sind diese Abweichungen vom Wort des Originals von geringer Bedeutung für die Lektüre und Interpretation des Gedichtes. Von größerer Tragweite für das Verständnis des Gedichtes ist allerdings die Wiedergabe der drittletzten Zeile: „προχωρεί, παραπατώντας, δαχτυλοδειχτούμενος“ („Er geht weiter, schreitet voran, alle Finger zeigen auf ihn“), anstatt („Er geht weiter, strauchelnd und schwankend, mit Fingern gezeigt“). Hierbei ist durch die Nichtberücksichtigung des Partizips „παραπατώντας“ („strauchelnd“ und „schwankend“) die physische und psychische Erschöpfung der Figur, die sich inmitten von Bedrohungen in ihre Arbeit begab, nicht überzeugend vermittelt.

1293. Seferis, *Poesiealbum* 245, S. 13.

der Narkose und der Gnade des Chirurgen.

Er läuft vorsichtig durch die Straßen, um nicht auszurutschen
auf den Schalen der Zuckermelonen, hingeworfen von gelangweilten Arabern
oder Emigranten, politisierenden, und die ganze Zunft
lauert: erwischt es ihn? - erwischt es ihn nicht?
Wie du eine Margeritenblüte zerpflückst; er geht weiterer
schwenkt ein gigantisches Schlüsselbund, sinnlose Schlüssel;
das trockene Blau gleicht
verblichenen Reklameschildern der Griechischen Küstenschiffahrt
verriegelten Fenstern in teuren Gesichtern
oder ein wenig sauberem Wasser an der Wurzel einer Platane.

Er geht weiter, den Weg zur Arbeit, derweil
ihm tausend hungrige Hunde die Hose zerfetzen
und ihn entblößen.
Er geht weiter, schreitet voran, alle Finger zeigen auf ihn
und ein klebriger Wind wirbelt auf
Dreck, Pferdemit, Gestank und Verleumdung.
Kairo, Saria Emad el Din, 24. Juni '43.

Dies manifestierte sich im siebten Vers: „ή πρόσφυγες πολιτικάντηδες και το σινάφι“, in dem die Politikaster ins Rampenlicht der Satire von Seferis gestellt wurden; es ist insbesondere diese satirisch-verwerfende Position, die der Dichter gegen die griechische Exilregierung bezog, welche in Kutulas' Übersetzung kaum anklang.¹²⁹⁴ Erstens, weil das mit beißender Ironie beladene Substantiv „πολιτικάντηδες“ („Politikaster“) in die neutrale und wertfreie Wortwahl „politisierende“ umschlug.¹²⁹⁵ Zweitens, weil der Leser durch das Einsetzen der Kommata „oder Emigranten, politisierenden, und die ganze Zunft“ nicht so deutlich wahrnimmt, dass Exilanten Politikaster und ihre ganze Zunft unter die gleiche Kategorie der feilen Politiker fallen. Es sind diejenigen, die Melonenschalen auf die Straßen Kairos so unbefangen wegwerfen, wie sie Blätter einer Margeritenblume auf die Straßen zerzupfen würden, wobei die Melonenschalen als Symbol für die Fallen agieren, die diese Politikaster – Seferis' Mitarbeiter und Vorgesetzten – diesem in den Weg stellen.¹²⁹⁶ Demgegenüber nahmen

1294. Auf ein satirisches Bild der griechischen Exilregierung stößt der Leser, wie G.P. Savvidis nahelegte, auch in den Gedichten: „Kerk Str. Oost, Pretoria, Transvaal“ und „Komödianten, N.O.“, die ebenfalls zum *Logbuch II* gehören. (Seferis, *Gedichte*, S. 185 und 199-200). Vgl. in diesem Kontext die folgenden Gedichte: „Το άλλοθι ή Ελεύθεροι Έλληνες, 43“ („Das Alibi oder freie Griechen, im Jahr 1943“) und „Αντάρτες στη Μ.Α.“ („Partisanen am Mittleren Osten“), die Seferis zur gleichen Zeit, zwischen 1943-1944, mit einer deutlich satirisch-politischen Intention verfasste, aber nie zur Veröffentlichung brachte. Siehe: Savvidis, „Σάτιρα και Πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα“ („Satire und Politik in dem modernen Griechenland“), S. 324, 327-331 und Seferis, *Τετράδιο Γυμνασμάτων Β' (Übungsheft II)*, S. 78-81.

1295. Vgl. hier die falsche Übertragung des Wortes: „πρόσφυγες“ („Flüchtlinge“) mit: „Emigranten“ in demselben Vers. Kutulas gab im Gedicht „Letzte Station“ das Substantiv: „πρόσφυγες“ abermals mit: „Emigranten“ wieder. (Seferis, „Vorrat Giorgos Seferis“, S. 64).

1296. Beaton, *George Seferis. Waiting for the Angel*, S. 222.

bei Kutulas die „Exilpolitikaster“ eine verharmloste Gestalt an und verwandelten sich in „Emigranten“ und „Politisierende“. Aus Kutulas’ DDR-Übersetzung entstand somit eine andere lexikalische und syntaktische Formation, die dazu verleitete, dass die satirisch-sarkastische Sinngebung im Gegensatz zum Original massiv an Boden verlor.

Zieht man schließlich in Erwägung, dass das Gedicht an den damaligen historischen, politischen Kontext sowie an Seferis’ Berufsleben gebunden ist, erweist sich als kurios, dass nur die deutschsprachige Übersetzung von Gisela von der Trenck mit einem Kommentar versehen ist.¹²⁹⁷ Dass hingegen die Ereignisse, worauf das Gedicht besonders subtil anspielte, weder in Günthers *Gedichte* noch in Kutulas’ *Poesiealbum* 245 Erwähnung fanden, beeinträchtigte dessen Lektüre und unterminierte maßgeblich die politisch-satirische Dimension. Alleinig Gisela von der Trenck bemühte sich mit folgendem Kommentar um eine Durchleuchtung des historisch-politischen Hintergrunds.

April-Tage 1943: bezieht sich auf die politischen Ereignisse um die griechische Exilregierung und die griechischen Truppen im Nahen Osten. Der Dichter war damals Leiter des Zentralen Presseamtes der Exilregierung.¹²⁹⁸

Das Manuskript *September 1941*, das Gisela von der Trenck erstmals ins Deutsche übersetzte, erleichterte weiterhin in Verbindung mit dem oben angeführten Kommentar den Zugang zum Gedicht, denn es bot eine tiefe Einsicht in Seferis’ ethisch-politische Gesinnung. Das Manuskript verdeutlichte zwar die Umsicht, mit der Seferis seinem Beruf als Diplomat nachging; aber es bezog sich nur auf die Zeit kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs bzw. auf Ereignisse, die dem Gedicht „April-Tage 1943“ lange vorangingen. Infolgedessen ist selbst nach Lektüre des Kommentars sowie des Manuskripts ein Rest von Unaufgeklärtem geblieben, der dem Leser bei der Lektüre Schwierigkeiten bereitete.

Ohne Kenntnis des politischen Klimas in Kairo kann der Leser die politisch-satirische Funktion des Gedichtes nicht erschließen. Besonders in Günthers *Gedichte* und Kutulas’ *Poesiealbum*

1297. Diese Zeitgebundenheit wurde im Gedicht sehr deutlich markiert. Die Ortsangabe, die dem Gedicht nachgestellt wurde (Kairo, Scharia Emad-el-Din), verweist auf die Straße, wo sich die Büros der griechischen Exilregierung befanden, während die doppelte Präsenz eines Datums zum einen im Titel (April-Tage 1943) zum anderen als Zeitangabe am Ende des Gedichtes (24. Juni 1943) darauf hindeutet, dass das Gedicht im Nachklang der März-Bewegung (im Frühling 1943) verfasst wurde. Über die weitreichenden Folgen der April-Bewegung (1944) auf Seferis siehe Beaton, *George Seferis. Waiting for the Angel*, S. 237. Die April-Bewegung fand im Gedicht „April-Tage 1943“, verfasst bereits im Sommer 1943, keinen Niederschlag, da das Gedicht dieser neun Monate voranging. Zu jener Zeit (April 1944) hatte Seferis, wie Beaton anmerkte, „during sleepless hours“ die Gedichte kalligraphisch abgeschrieben und mit Illustrationen versehen, die die Ausgabe *Logbuch II* ausmachen würden. (Ibid. S. 237).

1298. Seferis, *Logbücher*, S. 154.

245 befindet sich der Leser nicht einmal in der Lage, das Gedicht in den politisch-historischen Kontext einzuordnen, woraus es eigentlich hervortrat.¹²⁹⁹ Anhand des Gedichtes „April-Tage 1943“ zeigt sich exemplarisch, dass Seferis’ Kernaussage auf Grund des fehlenden Paratextes bzw. der nicht vorhandenen Anmerkungen unvermittelt blieb. Dazu kam im Fall von Kutulas / Mensching auch die Tatsache, dass Übersetzungsfehler den satirisch-politischen und zeitkritischen Ton weiterhin abschwächten.

4.6 Einsichten

Seferis-Rezeption wurde somit zu den Antipoden der Rezeption von Kavafis. Bei letzterem bestimmte der Paratext bei weitem die Art und Weise, wie seine Dichtung auf Deutsch gelesen und interpretiert wurde. Erläuternde Kommentare und Illustrationen waren bei der Kavafis-Rezeption federführend, denn sie gaben den Gedichten eine Leserichtung vor. Anders formuliert führte der Paratext mitten hinein in eine oft sehr manipulative Annäherung an den Dichter Kavafis; im Gegensatz dazu konnte die Stimme des politischen Seferis aufgrund der fehlenden Kommentare bzw. Anmerkungen kaum vernommen werden.

Im Vergleich zu der vertrauten Stimme des Dichters in *Mythistorema* ist dem deutschsprachigen Leser die Rezeption seiner politisch-satirischen Gedichte in allen Facetten bis dato bruchstückhaft geblieben. Zum einen hat dies den Grund im Erwartungshorizont des deutschsprachigen Publikums; es steht fest, dass je weniger mythologische Anspielungen ein Gedicht prägen, wie es bei „Neophytos“ und „April-Tage 1943“ der Fall ist, desto unzulänglicher dieses für das deutschsprachige Publikum ist. Zum anderen geht das unvollständige Bild des politisch-satirischen Seferis auf die Gestaltung der Ausgaben zurück, die dem Paratext keine besondere Rolle zukommen lässt.

Ohne Einsicht in das Leben von Seferis ebenso wie in die griechische und zypriotische Geschichte des 20. Jahrhunderts wird der Leser ohne Hilfe des Paratextes nie im Stande sein, die Verständnishürden zu überwinden, die ihm Gedichte wie „Neophytos“ oder „April-Tage 1943“ stellen. Denn derartige Gedichte sind in der Geschichte des Ausgangslandes und im Leben des Dichters verankert. Oder um das Wort von Dimaras aufzugreifen: „Wenn wir von Lyrik sprechen, sind Werk und Leben des Dichters nur zwei verschiedene, aber gleich

1299. Das Gedicht „April-Tage 1943“ ist kaum frei von einer politisch-satirischen Kodierung wahrzunehmen. Über die persönlichen Erfahrungen des Dichters mit Politik läuft das Gedicht hinaus auf ein Bild der von Machtintrigen und ethisch-politischem Sittenverfall geplagten Menschen jener Zeit.

gewichtige Aspekte derselben Wirklichkeit“.¹³⁰⁰ Mehr als von der Übersetzungsart bzw. davon, ob sich ein Übersetzer auf einen ausgangssprachenorientierten (Günther) oder zielsprachenorientierten (Vamvas) Pfad begibt, macht sich die Wahrnehmung der Gedichte wie „Neophytos“ und „April-Tage 1943“ folglich von erläuternden Kommentaren abhängig, die auf Zeitgeschichte eingehen.

Die Seferis-Rezeption erfuhr allerdings im Gegensatz zur Rezeption von Kavafis und Ritsos keine markanten Zäsuren. Alle vom Dichter zu Lebzeiten veröffentlichten Gedichte liegen mittlerweile auf Deutsch vor; dabei hat das von Hans Magnus Enzensberger Anfang der 60er-Jahre im deutschsprachigen Raum eingeführte Bild des neugriechischen Modernisten, der mythische Quellen aufspürt, nichts von seiner Gültigkeit eingebüßt. Es wurde zwar um gewisse Aspekte ergänzt – Seferis als politischer und erotischer Dichter oder als Prosaist und Essayist.¹³⁰¹ Das Seferis-Bild wurde aber weder gründlich revidiert wie das Ritsos-Bild noch wurden ihm Deutungen beigefügt, die sich gegeneinander positionierten, wie es bei Kavafis der Fall war.

Dies hängt wohl damit zusammen, dass sich der politisch-satirische und zeitkritische Dichter gegen jenen, der „besser als alle das Geheimnis der Steine selbst, den Glanz des leblosen Marmors und der verschwiegen lächelnden Statuen“ auslegt, nicht stark machen konnte.¹³⁰² Dies kommt im deutschsprachigen Raum, wo das Interesse an neugriechischer Dichtung zum großen Teil in der Liebe zur Antike wurzelt, nicht als Paradoxon vor.¹³⁰³ Im Gegensatz zu einem Seferis, der die „mythische Tragödie zur gültigen Signatur moderner Bewusstseinslage“ erhöhte, wartet ein anderer Seferis, der Geschichte und Politik so unterschiedlich von Jannis Ritsos ästhetisch verdichtete, noch auf seine Entdeckung.¹³⁰⁴

1300. Seferis, *Gedichte. Nobelpreis*, S. 25.

1301. Seferis näherte sich seit Mitte der 70er-Jahre mit Publikationen wie z.B. *Versuche, Alles voller Götter, Sechs Nächte auf der Akropolis* und *Ionische Reise* als Schriftsteller und Essayist an die Leserschaft.

1302. Der zitierte Satz ist der Verleihungsrede Anders Österlings entnommen: Siehe: Seferis, *Gedichte. Nobelpreis*, S. 20.

1303. Die Verbundenheit von Seferis mit der klassischen Antike und der Moderne findet auch in Rezensionen ihren markanten Niederschlag. Vgl. hier: Brechbühl, „Der unscheinbare Monolith.“, ohne Seitenangabe, Hans-Jürgen Heise: „Hier enden die Werke der Liebe. Eine Stimme gegen die Gewalt – zum Tode des griechischen Dichters und Nobelpreisträgers Giorgos Seferis.“ In: *Die Welt* (22.09.1971), ohne Seitenangabe, Michaela Prinzing: „Akropolis nackt. Zum hundertsten Geburtstag des Schriftstellers Jorgos Seferis“ in: *FAZ*. Nr. 50 (29.02.2000), ohne Seitenangabe. Insofern vertrat Dallas mit Recht den Standpunkt, dass Seferis „ο καλύτερος τουριστικός οδηγός για τις φιλελληνικές συνειδήσεις της ευρωπαϊκής αγοράς“ sei. („Seferis sei der beste Reiseleiter für das philhellenische Bewusstsein des europäischen Marktes“) in: Dallas, „Μια Αίσθηση πέρα από τον Καβάφη“ („Ein Gespür jenseits Kavafis“), S. 303.

1304. Ulrich M. Schmid: „Die schwierige Suche nach Griechenland. Zum 100. Geburtstag des Schriftstellers Giorgos Seferis.“ In: *NZZ*. Nr. 42 (19.10.2000), ohne Seitenangabe.

Möglicherweise ist sogar Seferis' poetische Aussage der drei *Logbücher* relevanter als je zuvor für unsere Zeit, in der eine tief gehende, politische und ökonomische Krise sowie der Rechtspopulismus grassiert. Denn Seferis sah, ohne einer Illusion unterlegen zu sein, den Menschen durch: „Rasch wird der Mensch zerrieben in den Kriegen; / der Mensch ist weich, ein Bündel Gras; / [...] und Füße die gelaufen kämen, wären sie auch noch so müde / auf das leiseste Pfeifen des Profits. [...] kommt dann die Ernte / schreien die einen um das Böse zu beschwören und auszutreiben / andre verliern sich an ihr Hab und Gut, andere halten Reden. / Doch die Beschwörungen das Hab und Gut die Reden, / was fängst du damit an, wenn die Lebendigen fern sind? / Ist nicht vielleicht der Mensch ein ander Ding? / Ist er nicht das was Leben weitergibt? / Zeit zu säen, Zeit zu ernten [...]“ aber hörte trotzdem nicht auf, den Menschen aufzuspüren wie auch an das Wunder zu glauben, das „nirgendwo ist es kreist allein in den Adern des Menschen.“¹³⁰⁵

1305. Die oben zitierten Verse sind jeweils folgenden Gedichten: „Letzte Station“ und „Les Anges Sont Blancs“ in Gisela von der Trencks Übersetzung entnommen. (Seferis, *Logbücher*, S. 115 und S. 55).



Abbildung 15: Visualisierung des Gedichtes:
„April-Tage 1943“ von Andy Schellemann in der
Ausgabe *Logbücher*.

5. Interauktoriale Bezugnahme auf K. Kavafis

In diesem Kapitel werden zwei poetische Zyklen dargestellt, die sich Konstantin Kavafis' Person und Poetik zuwenden. Getragen von einem anderen Impuls erzählen Jannis Ritsos in *12 Gedichte zu Kavafis* (1963) und Joachim Sartorius in „Alexandria. Ein Zyklus“ (2001) ausgewählte Facetten aus dem Leben und Werk des Alexandriners, wobei sich ähnliche Bezüge im imaginierten Kavafis-Bild von Ritsos und Sartorius ausmachen lassen.¹³⁰⁶

Erstens wird die Auseinandersetzung der beiden Dichter mit Kavafis nicht nur auf ein oder mehrere Gedicht(e), sondern jeweils auf einen Gedichtzyklus (Sartorius) und einen Gedichtband (Ritsos) übertragen, die Kavafis auf sehr konkrete Weise ins Zentrum stellen und diesem Reverenz erweisen.¹³⁰⁷ Zweitens kommt es bei Ritsos wie auch bei Sartorius viel weniger auf Gedichte an, die in stofflicher Bezugnahme auf das Kavafis-Werk stehen, wie es

1306. Die *12 Gedichte zu Kavafis* gehören nach den Poemen *Mondscheinsonate*, *Romiosini* und *Epitaph* zu den am meisten ins Deutsche übersetzten Gedichten aus dem Oeuvre von Ritsos. Der 1963 in Athen herausgebrachte Gedichtband wurde zunächst 1973 von Isidora Rosenthal-Kamarinea in der Zeitschrift *Hellenika* unter dem Titel *Zwölf Gedichte an Kavafis* übersetzt. (Jannis Ritsos: „Zwölf Gedichte an Kavafis.“ In: *Hellenika* (1973), S. 42-47). Die zweite Übersetzung ging 1989 auf das Konto von Armin Kerker. (Siehe dazu: Jannis Ritsos: „Zwölf Gedichte für Kavafis“ In: *Unter den Augen der Wächter*, S. 66-73). Die neueste Übersetzung, woraus ich hier die Gedichte zitiere, datiert von 2009 und geht auf Niki Eideneier (Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*) zurück. Über die Beziehung von Ritsos zu Kavafis siehe exemplarisch folgende Rezensionen in der deutschsprachigen Presse. 1. Kerker, „Eros – Raum des Dichters“, ohne Seitenangabe 2. Theobaldy, „Das Wort und die Tat“, ohne Seitenangabe und 3. Heinrichs, „An den Schnittstellen von Hell und Dunkel“, S. 5. Bei dem Gedichtzyklus von Joachim Sartorius „Alexandria. Ein Zyklus“ handelt es sich um sechzehn Gedichte, die zwischen 1986 und 1996 verfasst wurden; fünf davon und zwar folgende: „Hinter der alexandrinischen Bibliothek“, „Alexandria“, „Zerstoben in heißen Dampf“, „Alexandria, Boulevard de Ramleh, 1903“ und „Kavafis widerspricht Seneca“ erschienen 1992 in dem Gedichtband *Der Tisch wird kalt* (Joachim Sartorius: *Der Tisch wird kalt. Gedichte*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1992). Der ganze Zyklus wurde 1996 in der Sammlung *Keiner gefriert anders* verlegt (Joachim Sartorius: *Keiner gefriert anders. Gedichte*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1996). Die aus dem Alexandria-Zyklus hier angeführten Gedichte sind der Ausgabe *Alexandria. Fata Morgana* entnommen, die der Stadt Alexandria und dem Dichter Kavafis Ehre und Respekt zollt. (Joachim Sartorius: „Alexandria. Ein Zyklus“ In: *Alexandria. Fata Morgana*. Hg. von Joachim Sartorius. Stuttgart und München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2001, S. 289-305). Sartorius' Gedichtzyklus um Kavafis und dessen Stadt Alexandria wurde 1999 von Niki Maragkou ins Griechische übersetzt. Maragkou kam 2013 auf einer Forschungsreise in Ägypten, die Kavafis zum Gegenstand hatte, bei einem Autounfall ums Leben. Vgl. Joachim Sartorius: *Αλεξάνδρεια. Ένας Κύκλος*. (*Alexandria. Ein Zyklus*). Übersetzt von Niki Maragkou. Rodakio, 1999. Ein letzter Punkt, den man bedenken sollte, ist, dass der Titel „Alexandria. Ein Zyklus“ den alexandrinischen Kavafis-Zyklus evoziert. Innovativ dabei ist, dass, während Cäsar, Cäsarion, Antonius und Kleopatra im alexandrinischen Zyklus von Kavafis auf die Bühne treten, anders gesagt die Vergangenheit Alexandrias im Vordergrund steht, in Sartorius' „Alexandria. Ein Zyklus“ Kavafis als menschliche und poetische Figur vorkommt. Vgl. hier folgende Kavafis-Gedichte „Alexandrias Könige“, „Cäsarion“, „Gesandte aus Alexandria“, „Der Gott habe Antonius verlassen“, die Alexandria zum Schauplatz haben.

1307. Joachim Sartorius, geboren 1946 in Fürth und aufgewachsen in Tunis, lebt heute in Berlin. Sartorius war von 1974 bis 1986 im diplomatischen Dienst tätig; von 1996 bis 2000 war er Generalsekretär des Goethe-Instituts und seit 2001 leitet er die Berliner Festspiele. Auf Sartorius gehen Gedichtbände, Anthologien ebenso wie die Werkausgabe von Malcolm Lowry und William Carlos Williams zurück. Vgl. <http://www.literaturport.de/Joachim.Sartorius> (herunterladen am 01.12.2013).

bei anderen Dichtern, wie z.B. bei Michael Guttenbrunner der Fall ist, sondern vielmehr auf Gedichte, die Kavafis zum Thema haben.¹³⁰⁸ Das Leben und die Poetik des Dichters werden hierbei zum poetischen Thema und Motiv ausgearbeitet. Auf diese Weise lassen sich Sartorius' und Ritsos' Gedichte in eine Textrezeption fügen, die von Ina Schabert als Interauktorialität bekannt gemacht wurde.¹³⁰⁹

Die interauktoriale Bezugnahme auf das Werk eines Dichters (hier auf das Kavafis-Werk) erschöpft sich, wie es in der Einleitung geschildert wurde, nicht auf punktuelle Verweise auf einzelne Textstellen aus einem Prätext, sondern sie grundiert laut Schabert auf einer menschlichen Begegnung „zwischen dem in einem gelesenen Text wahrgenommenen Autor (in diesem Fall Kavafis) und dem Autor eines nachzeitigen Werks“ (Ritsos und Sartorius).¹³¹⁰ Bemerkbar macht sich allerdings die Tendenz, alleinig durch Beschwörung der Gestalt und des Habitus von Kavafis dessen künstlerische Intention und Grundeinstellung zu evozieren; indes wird aber, wie bereits erwähnt, in der Regel kein direkter (intertextueller) Bezug durch Zitate oder Verarbeitung der Kavafis-Verse genommen. Im Gedicht „Kavafis widerspricht Seneca“ legt Sartorius z.B. das Motiv der halluzinativen Erinnerung wie folgt an, die den Dichter Kavafis zur nächtlichen Stunde ergriff und ihm als Inspiration diente: „Zu Hause, in der Lepsius 7, / macht er kein Licht, um besser / mit den verbotenen Erinnerungen und Bildern / spielen zu können.“¹³¹¹ Dem Fehlen von Licht bzw. dem Erlöschen der Lampe, das die „inneren

1308. Veloudis sprach als erster von Kavafis' literarischem Einfluss auf Ritsos und hob in dem Text: „Ο Καβαφικός Ρίτσος“ („Der kavafische Ritsos“) Gedichte ans Licht, die direkte (lexikalische) Bezüge auf Kavafis' eigene Verse aufweisen wie auch Gedichte, in denen Motive, Themen und stilistische Ausdrucksmittel aufgenommen wurden, die auf die *Ars Poetica* von Kavafis zurückgehen. Laut Veloudis sind gewisse Charakteristika der Ritsos-Dichtung wie z.B. die dialektische Gesinnung, die Ambiguität, die Hinwendung zum Mythos als Maske oder Alibi und nicht zuletzt der theatralische Charakter auf die Kavafis-Poetik zurückzuführen. Auf eine Anhäufung des intertextuellen Bezugs auf Kavafis stößt man in den Sammlungen *Zeugenaussagen II* (1964-1965) und *Wiederholungen* (1968-1969), wobei Veloudis die Aufmerksamkeit seines Lesers nicht auf die Bewahrung, sondern vorwiegend auf die Widerlegung der übernommenen Motive bzw. Themen seitens Ritsos' zog. (Giorgos Veloudis: „Ο Καβαφικός Ρίτσος“ („Der kavafische Ritsos“). In: *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο* (*Festschrift zu Jannis Ritsos*). Hg. von A. Makrynika. Athen: Kedros, 1981, S. 173-194, hier S. 179, 181, 183, 189-190).

1309. Vgl. Schabert, „Interauktorialität“.

1310. Schabert, „Interauktorialität“, S. 678. Vgl. auch Dimitris Daskalopoulos: *Παροδίες Καβαφικών Ποιημάτων 1917-1997* (*Parodien der Kavafis-Gedichte 1917-1997*). Athen: Patakis, 1998, S. 25. Daskalopoulos unterscheidet an dieser Stelle zwischen drei Gedichtkategorien *à la manière de* Kavafis. Die erste Kategorie umfasst Gedichte, die sehr explizit dem Dichter Kavafis gewidmet oder zu seiner Ehre geschrieben wurden. Die zweite schließt Gedichte ein, die das Leben und Werk des Dichters zum Titel oder zum Thema haben. In diese Kategorie passen Ritsos' und Sartorius' Gedichte. In der dritten Kategorie kommen Gedichte vor, die wie die Gedichte Brechts und Guttenbrunners auf einem intertextuellen Bezug auf Kavafis-Verse grundieren. Diese sind als eine Art Erweiterung oder Kommentar der Verse bzw. Gedichte von Kavafis zu verstehen.

1311. Sartorius, „Kavafis widerspricht Seneca.“ In: *Alexandria. Fata Morgana*, S. 296.

und äußeren Idole“ des Dichters in Erinnerung ruft, maß Kavafis wie bekannt eine herausragende Rolle bei.¹³¹²

Drittens kommen Sartorius' Gedichte jenen von Ritsos sehr nahe. Beide Dichter begeben sich zunächst auf eine, laut Veloudis, „bildende Annäherung“ an Kavafis,¹³¹³ wobei Kavafis' „poetische Utensilien“ (die Brille, das Zimmer, die Lampe u.a.) in den Gedichten von Ritsos einen viel essenzielleren Platz als bei Sartorius einnehmen;¹³¹⁴ Sartorius ist hingegen Kavafis' Spur durch die Stadt Alexandria gefolgt. Auf diese Weise enthält der Zyklus von Sartorius zahlreiche Verweise auf die Topographie Alexandrias.¹³¹⁵

Zu guter Letzt versetzen sich Sartorius und Ritsos in die innere Welt von Kavafis und versuchen sich in einer Interpretation der kavafischen Poetik; sie gehen beispielsweise auf die

1312. Der Vers: „inneren und äußeren Idole“ ist dem Gedicht „Seine Brille“ entnommen in: Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 17. Vgl. hier folgende Verse aus den Gedichten „Cäsarion“ und „Damit sie kommen–“, in denen das Erlöschen der Lampe bzw. das Fehlen von hellem Licht in Zusammenhang mit der Beschwörung der Idole des Dichters gebracht wurde: „[...] Ich habe dich in jeder Einzelheit ersonnen, / so dass ich gestern, spät zur Nacht, sobald das Licht / herniederbrannte – bewusst ließ ich es niederbrennen – / wähnte, dass du ins Zimmer tratest / [...]“ und: „[...] Eine Kerze genügt. Das Zimmer sei heut' Abend / ohne viel Licht. Völlig in Träumerei vertieft / und voll Empfänglichkeit und bei dem schwachen Licht – / so sehr in Träumerei vertieft geb' ich mich Gaukelbildern hin, / damit sie kommen, die Schatten, die Schatten der Liebe.“ (Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 115 und 225).

1313. Veloudis, „Ο Καβαφικός Ρίτσος“ („Der kavafische Ritsos“), S. 176. Veloudis' Artikel ging nur auf die Kavafis-Gedichte von Ritsos ein. Seine Bemerkung, dass Ritsos' Haltung gegenüber Kavafis in einer „εικαστική προσέγγιση“ bzw. „bildenden Annäherung“ verankert ist, gilt aber im gleichen Maße für die Kavafis-Gedichte von Sartorius.

1314. Die Gedichte, die Ritsos Kavafis widmete, befassen sich in Anlehnung an Armin Kerker mit „den poetischen Accessoires seines vermutlich wichtigsten literarischen Vorbildes: der Brille, dem Zimmer, dem Schreibtisch, der Lampe. Das sind Utensilien des wohl bedeutendsten Dichters des griechischen Sprachraums [...]“ (Kerker, „Eros – Raum des Dichters“, ohne Seitenangabe). Diese Utensilien, die Bestandteil des tradierten Kavafis-Bildes sind, tauchen auch im Titel der Gedichte von Ritsos auf. Vgl. „Seine Lampe“, „Seine Lampe gegen Morgengrauen“, „Seine Brille“ in: Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 11, 13, 17.

1315. Vgl. die Gedichte von Sartorius „Hinter der alexandrinischen Bibliothek“, „Alexandria“, „Zerstoben in heißem Dampf“, „Alexandrie, Boulevard de Ramleh, 1903“. In diese Gedichte findet nicht nur die Topographie Alexandrias, sondern auch dessen Kulturgeschichte Eingang. Vgl. hier den Verweis auf die Säule des Pompejus und auf die Mumie eines Krokodils im ersten Gedicht des Zyklus: „Hinter der alexandrinischen Bibliothek“, der im Vorwort von Sartorius in *Alexandria. Fata Morgana* gedeutet wurde: „[...] von den Altertümern gab es nichts mehr. Unvorstellbar nichts mehr, und die Säule des Pompejus schenkte ich mir. Im Griechisch-Römischen Museum bestach mich vor allem die Mumie einer Krokodils [...]“ (Joachim Sartorius: „Vorwort“ In: *Alexandria. Fata Morgana*, S. 12). Vgl. auch das, was Sartorius in demselben Vorwort über den Leuchtturm (Pharos) Alexandrias wie auch über die in Brand verloren gegangene Bibliothek schreibt und wie er gleiche Themen dichterisch jeweils in „Haken und Augen“ und „Zerstoben in heißem Dampf“ behandelt. (Sartorius, „Vorwort“, S. 15 und 13).

Rolle ein, die Kavafis aus ihrer Sicht der Dichtung beimaß.¹³¹⁶ Und sie motivieren am Ende ihrer Zyklen den Leser dazu, darüber nachzusinnen, was von Kavafis übrig geblieben ist.¹³¹⁷

5.1 Kavafis und Alexandria im poetischen Gebilde

Für die interauktoriale Erarbeitung des kavafischen Porträtbildes ist der Anlass zur Verfassung bzw. der Auslöser für die Verfassung der Ritsos- und Sartorius-Gedichte von besonderem Belang. Letzterer führte in dem Vorwort zum Buch *Alexandria Fata Morgana* drei Gründe an, die ihn nach Alexandria und darüber hinaus nach Kavafis zogen. Sartorius' Zyklus: „Alexandria. Ein Zyklus“ nahm den Anfang im Jahr 1984 mit einer Reise des Dichters nach Alexandria.

Ich wollte eine Reise nach Ägypten buchen [...] Nach Alexandria zog es mich damals aus mehreren Gründen: Sie war die leuchtendste Stadt der antiken Welt gewesen. Sie hatte die größte Bibliothek aller Zeiten beherbergt, und sie war die Stadt Konstantin Kavafis', dieses griechischen Dichters, der hinter verriegelter Sachbearbeitertür [...] Gedichte schrieb, die mehr als die Verse T.S. Eliots oder Saint-John Perses die moderne Poesie revolutionierten. Fast sechs Jahre später [...] fing ich an, mir in Berlin Notizen zu Alexandria zu machen. Plötzlich merkte ich, wie wichtig dieser Ort für mich geworden war. Ich schrieb. Ich las Kavafis. Ich suchte nach Büchern und alten Postkarten [...]¹³¹⁸

Folglich gingen die Sartorius-Gedichte sowohl aus einer Faszination von der Stadt Alexandria, eine im Wortlaut von Sartorius: „Phantomstadt, hundertfach begraben unter der Stadt“, die er während seines Besuchs besichtigte, als auch aus Kavafis' poetischer Ausstrahlung hervor, der einen eigenen Beitrag zur Bewahrung des alexandrinischen Mythos leistete.¹³¹⁹ So ist auch die Tatsache zu erklären, dass sich Alexandria und Kavafis in den Gedichten von Sartorius vermischen, wobei diese von der schwierigen Suche nach den Spuren von Kavafis in Alexandria Zeugnis ablegen: „Doch der Blick geht immer zurück / auf diesen öden Boulevard,

1316. Siehe hier exemplarisch folgende Verse aus dem Ritsos-Gedicht „Der Raum des Dichters“: „[...] Wenn die Dichtung keine Lossprechung ist – flüsterte er zu sich selbst – / dann können wir von nirgendwo auf Erbarmen hoffen.“ (Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 9) ebenso wie aus dem Sartorius-Gedicht „Haken und Augen“: „[...] Und nirgends ein Hinweis, / was die Lippen und die Haut erinnerten, außer / in seinen Versen, die mit sich selbst beschäftigt bleiben, / und aufgeregt, zu dieser Zeit der Nacht.“ (Sartorius, „Haken und Augen.“ In: *Alexandria. Fata Morgana*, S. 294).

1317. Vgl. das Gedicht „Was übrig bleibt“ (Sartorius, „Was übrig bleibt.“ In: *Alexandria. Fata Morgana*, S. 301) mit den Ritsos-Gedichten „Posthum“ und „Wert-Schätzung“ (Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 28-31).

1318. Sartorius, „Vorwort“, S. 11 und 13.

1319. Vgl. Sartorius, „Vorwort“, S. 13, 20-21. Sartorius geht in seinem Vorwort der Geschichte der Stadt Alexandria nach. Über die Eindrücke, welche die Stadt ihm aufdrängte, siehe vor allem: Sartorius, „Vorwort“, S. 16-22. Viele Literaten u.a. Ungaretti, Kavafis, Tsirkas, Charrat, Seferis und Durrell hatten Sartorius zufolge „die Magie dieses Ortes gespürt“ und den alexandrinischen Mythos mit genährt. Vgl. in diesem Kontext auch: „[...] waren Schriftsteller die Hebammen dieses Mythos: Ungaretti, Marinetti, Seferis, vor allem Kavafis, aber auch E.M. Forster und Lawrence Durrell, der Kopte Edwar al-Charrat und der Jude André Aciman.“ (Sartorius, „Vorwort“, S. 15).

zu einem Strichmännchen, / europäisch gekleidet, das vor dem Bahnhof / in eine dunkle Gasse biegt zu guter Letzt, / Kavafis vielleicht, damals 40 Jahre alt, / obwohl alles dagegen spricht und alles / für die Entdeckung der Nähe des Meeres.“¹³²⁰

Zugleich zeichnet sich bei Sartorius das Porträt eines *poeta doctus* ab, der in die gleiche literarische Tradition wie Kavafis gestellt werden kann. Viele Kavafis-Gedichte ergeben sich aus einer intensiven Auseinandersetzung mit antiken Quellen und Autoren. Die Kavafis-Gedichte von Sartorius verfolgen nun genau das gleiche Arbeitsverfahren, denn sie setzen die Beschäftigung mit primären (Kavafis-Gedichte) und sekundären (Sekundärliteratur über Kavafis und die Stadt Alexandria) Quellen und Texten voraus. Anders formuliert verarbeitet Sartorius wie ein gewissenhafter gelehrter Dichter die sorgfältige Kavafis-Lektüre in den Gedichten weiter.

Im Unterschied zu Sartorius' Gedichten geht Alexandria nicht quer durch die Gedichte von Ritsos. Namentlich wird die Stadt alleinig ein einziges Mal, und zwar im Gedicht „Η λάμπα του κατά το λυκαυγές“ („Seine Lampe gegen Morgengrauen“) erwähnt. Bei Ritsos drängt „die Suche nach den „Orten, wo Kavafis war“ in den Hintergrund.¹³²¹ Den engagierten Ritsos interessierten in erster Linie Zusammenhänge anderer Art als bei Sartorius zwischen Kavafis und Alexandria herzustellen. Kavafis setzt sich zwar in Ritsos' poetischer Darstellungsweise von den engagierten Dichtern ab. Deswegen wird er nicht mitten in der Welt, sondern mitten in seinem Arbeitsraum präsentiert: „Fast unsichtbar sitzt er im Sessel, immer mit dem Rücken zum Fenster“, heißt es im Gedicht „Der Raum des Dichters.“¹³²² Kavafis' Arbeitszimmer ist jedoch nicht mit einem Elfenbeinturm, sondern mit einem „Observatorium“ gleichzustellen, von wo aus Kavafis die Stadt und das Leben der Menschen nachdenklich betrachtet: „Hinter seiner Brille, / riesengroß und nachdenklich, beobachtet er sein Gegenüber / im vollen Licht, er selbst versteckt in seinen Worten, / in der Geschichte, in den Gesichtern seiner Menschen, die fern sind, unverwundbar [...]“.“¹³²³

1320. Verse aus dem Gedicht: „Alexandrie, Boulevard de Ramleh, 1903“ in: Sartorius, „Alexandrie, Boulevard de Ramleh, 1903.“ In: *Alexandria. Fata Morgana*, S. 293. Vgl. auch Sartorius, „Vorwort“, S. 12: „Die Suche nach den Orten von Kavafis war schwierig, weil die Ägypter im Laufe der Geschichte die Namen der Straßen mehrfach geändert hatten [...]“.“

1321. Sartorius, „Vorwort“, S. 12.

1322. Verse aus dem Gedicht „Der Raum des Dichters“ in: Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 9.

1323. Siehe Kassos, *Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου (Die Vierte Dimension von Jannis Ritsos)*, S. 32. Die Verse aus dem Gedicht „Der Raum des Dichters“ in: Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 9.

Die Isolation des nicht-engagierten Dichters von der Welt wird bei Kavafis mittels Etablierung einer besonderen Beziehung zur Geschichte aufgehoben.¹³²⁴ Entscheidend ist dabei die Rolle, die die Utensilien des Alexandriners bei der Beziehung zu Welt und Geschichte spielen. Das Licht seiner Öllampe wird zur Stunde, als Rollläden der Geschäfte, Schubkarren und Obstverkäufer erst zu hören sind, zu einer „gläsernen Brücke“, die von Kavafis’ Brille über das Glas der Lampe bis hin zu Fenster und Licht, alle Symbole für das „Draußen“ bzw. für das soziale Milieu, und überdies hinaus zur Stadt reicht.¹³²⁵ Durch diese gläserne Brücke wird Kavafis aus eigenem Willen in die Stadt versetzt und zum „sozialen Dichter sui generis“ laut Kassos transformiert:

Und wenn gegen Morgengrauen ihr Licht verblasst und sich angleicht / dem Rosarot des Tages [...] ist es ein fühlbares Bild seiner eigenen Schlaflosigkeit und dazu / eine gläserne Brücke, die von seinen Augengläsern / bis zum Glas der Lampe reicht, und von dort zu den Glasscheiben / des Fensters, bis draußen und noch weiter – / eine gläserne Brücke, die ihn über die Stadt trägt, / in die Stadt, in sein Alexandria, vereinigend, / nach seinem eigen Willen nun, die Nacht und den Tag.¹³²⁶

Aus Ritsos’ Sicht errichtet Kavafis eine gläserne Brücke, die seinen Blick und die Stadt Alexandria ebenso wie Tag und Nacht vereint, wie es im oben angeführten Gedicht heißt („Seine Lampe gegen Morgengrauen“). Dass sich Ritsos positiv auf Kavafis’ Verhältnis zu Alexandria sowie zur Geschichte bezieht, zeigt sich daran, dass das Licht des Fensters hinter Kavafis’ Kopf einen Kranz aus Verzeihung und Heiligkeit bindet: „das Licht vom Fenster hinter seinem Kopf / einen Kranz bindet der Verzeihung und der Heiligkeit.“¹³²⁷ Diese Verse liefern genügend Beweis dafür, dass die moralische und künstlerische Rehabilitation von Kavafis im oben zitierten Gedicht wie auch in der ganzen Sammlung *12 Gedichte zu Kavafis* mit einfließt.¹³²⁸

1324. Kassos, *H Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου* (Die vierte Dimension von Jannis Ritsos), S. 32.

1325. Vgl. Kassos, *H Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου* (Die vierte Dimension von Jannis Ritsos), S. 34.

1326. Vgl. Kassos, *H Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου* (Die vierte Dimension von Jannis Ritsos), S. 36. Die angeführten Verse sind aus dem Gedicht: „Seine Lampe gegen Morgengrauen“ in: Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 13.

1327. Vgl. „Der Raum des Dichters“ in: Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 9.

1328. Vgl. Veloudis, „Ο Καβαφικός Ρίτσος“ („Der kavafische Ritsos“), S. 177. Laut Veloudis proklamiert Ritsos durch die *12 Gedichte zu Kavafis* die moralische und künstlerische Rehabilitierung von Kavafis, wobei Ritsos Kavafis’ Verleugner (vorrangig Timos Malanos) widerlegt, die das Werk des Alexandriners ablehnten oder fehlinterpretierten.



Abbildung 16: Gemälde von G. Psychopaidis für die Kavafis-Ausstellung: „Dichter als Beruf“

Dies ist wiederum mit dem Anlass zur Verfassung der *12 Gedichte zu Kavafis* zu verbinden. Die Sammlung wurde 1963 zu Papier gebracht, als ein doppeltes Kavafis-Jubiläum, das 100. Geburtsjubiläum (1863) sowie das 30. Todesjubiläum (1933), gefeiert wurde. Dem Gedichtband von Ritsos ging nicht nur eine Periode (1940-1960) der weltweiten Verbreitung und Etablierung des Kavafis-Werks voraus, sondern auch ein Rehabilitierungsversuch vonseiten der griechischen Linken;¹³²⁹ denn Ritsos setzt das mit Stratis Tsirkas und dessen Buch *Ο Καβάφης και η Εποχή του* (1958) (*Kavafis und seine Epoche*) eingeführte Vorhaben weiter fort, den Namen Kavafis für die linke Intelligenzia zu rehabilitieren.¹³³⁰

Die *12 Gedichte zu Kavafis* gehen folglich über die Grenzen einer schlichten Jubiläumsausgabe hinaus und fügen sich nahtlos ein in die zu jener Zeit vollführte Übernahme von Kavafis in den Kanon der griechischen Linken, wie Veloudis nahelegte.¹³³¹ Zugleich drückt Ritsos' Auseinandersetzung mit Kavafis eine laut Veloudis beharrliche und systematische Suche nach neuen Kunstmitteln aus, die seit 1960 Ritsos' ganzes Schaffen bezeichnete.¹³³² Schließlich

1329. Von 1940 bis 1960 erfuhr das Kavafis-Werk vielfache Übersetzungen in verschiedene Sprachen, z.B. in Französisch, Englisch, Italienisch, Niederländisch und Deutsch, die zu dessen Etablierung im Ausland beitrugen, wie Daskalopoulos anmerkte. Daskalopoulos, *Παρωδίες καβαφικών Ποιημάτων* (*Parodien der Kavafis-Gedichte*), S. 21 und Daskalopoulos, *Βιβλιογραφία Κ.Π. Καβάφη* (*Bibliografie von K.P. Kavafis*).

1330. Veloudis, „Ο Καβαφικός Ρίτσος“ („Der kavafische Ritsos“), S. 177-178.

1331. Veloudis, „Ο Καβαφικός Ρίτσος“ („Der kavafische Ritsos“), S. 189.

1332. Veloudis, „Ο Καβαφικός Ρίτσος“ („Der kavafische Ritsos“), S. 189.

spiegelt sich in den *12 Gedichten zu Kavafis*, worunter viele als poetologische Gedichte gelten, Ritsos' Problematik um die Stellung des Dichters in der Welt wider.¹³³³

Im Folgenden werden die Gedichte von Sartorius und Ritsos mithilfe der Interauktorialität beleuchtet. Ein wesentliches Merkmal der interauktorialen Gedichte besteht zunächst darin, dass diese auf Grundlage der Lektüre des rezipierenden Autors (hier Ritsos und Sartorius) entstehen. Überwiegend Sartorius aber auch Ritsos arbeiteten „die in der Geschichte der Werkrezeption sichtbar werdenden Züge als wesentliche Dimension ihres Autorenporträts heraus.“¹³³⁴

Sartorius bezieht sich in dem Vorwort zu *Alexandria. Fata Morgana* auf seine Quellen; er verweist z.B. mehrmals auf Durrells *The Alexandria Quartet* wie auch auf die Liddellsche Kavafis-Biografie, woraus er sich „fein säuberlich die Namen aller alten Straßen“ notierte, wo Kavafis „gearbeitet, wo er sich seine Jünglinge aufgelesen hatte.“¹³³⁵ Rückschlüsse auf das Leben und Werk von Kavafis, die Sartorius' Lektüre geschuldet sind, werden von ihm auf die eigenen Gedichte bezogen. Auf diese Weise werden Informationen aus der Sekundärliteratur in Dichtkunst umgewandelt, wie z.B. die auf Marguerite Yourcenar zurückgeführte Feststellung, dass „dieser Alexandrinische Grieche der arabischen oder muslimischen Welt keinerlei Platz eingeräumt hat“. Sartorius schreibt diese Feststellung von Yourcenar im Gedicht „Alexandria“ wie folgt um: „Dort saß er, ein Grieche / von ein paar zehntausend Griechen, / der eine halbe Million Ägypter nicht wahrnahm. / Er lebte in einem imaginären Europa, / stehengeblieben bei Strabo [...]“.¹³³⁶

Ritsos gibt zwar keinen Aufschluss über seinen Lesestoff; seiner bildlichen Darstellung liegt aber, wie Veloudis zutage brachte, die Beschreibung der kavafischen Umgebung von Timos Malanos in dem Buch *Ο Ποιητής Κ.Π. Καβάφης (Der Dichter K.P. Kavafis)* zugrunde.¹³³⁷ Ritsos porträtiert Kavafis inmitten seines Arbeitsraums bzw. inmitten des schwarzen, geschnitzten Schreibtisches, der zwei silbernen Kerzenleuchter und der roten Pfeife;¹³³⁸ drei bzw. ein Gedicht werden der Lampe und Brille des Dichters Kavafis gewidmet, wobei sich

1333. Als poetologisch gelten z.B. folgende Ritsos-Gedichte: „Zuflucht“, „Über die Form“ und „Missverständnisse“ in: Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 19, 21 und 23. Vgl. dazu Kassos, *Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου (Die vierte Dimension von Jannis Ritsos)*, S. 31.

1334. Schabert, „Interauktorialität“, S. 697.

1335. Sartorius, „Vorwort“, S. 12.

1336. Vgl. Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 10. Die Verse sind dem Gedicht „Alexandria“ entnommen in: Sartorius, „Alexandria“ In: *Alexandria. Fata Morgana*, S. 290.

1337. Veloudis, „Ο Καβαφικός Ρίτσος“ („Der kavafische Ritsos“), S. 176.

1338. Umschreibung der Verse aus dem Gedicht: „Der Raum des Dichters“ in: Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 9.

Ritsos' Darstellung nicht in einer naturalistischen Beschreibung des kavafischen „Bühnenbildes“ erschöpft.¹³³⁹

Ritsos versucht eine Interpretation von Kavafis persönlicher Beziehung zu seinen Accessoires; er sagt z.B. der Haltung von Kavafis gegenüber seiner Lampe Liebesgefühle nach: „er liebt sie, auch wenn er desinteressiert / und selbstgefällig tut“,¹³⁴⁰ darüber hinaus bemüht sich Ritsos, diese Liebesgefühle im gleichen Gedicht zu ergründen. Kavafis' Liebe zu seiner Lampe geht nicht nur von den Diensten aus, die sie ihm erweist „sondern eher und hauptsächlich, / weil sie nach seiner Sorge trachtet; – ein zartes Fortleben / altgriechischer Öllämpchen, sie sammelt um sich / Erinnerungen und sensible Insekten der Nacht, sie verwischt / Falten alter Männer, vergrößert die Stirn, / verlängert die Schatten jugendlicher Körper [...]“. ¹³⁴¹

Auf diese subtile Weise werden in diesem Gedicht Motive der Kavafis-Dichtung, wie z.B. die Rolle der Erinnerung, das Verlangen nach dem ewig-jung-Bleiben, die Schönheit jugendlicher Körper mit Motiven der Ritsos-Dichtung, wie z.B. die belanglosen, unscheinbaren Alltagsdinge (hier die Öllampe) kombiniert.¹³⁴² Als Folge findet in diesen Gedichten eine „kontinuierliche gleichzeitige Präsenz von primärem gelesenen (Kavafis) und sekundärem lesenden Autor (Ritsos oder Sartorius) [...]“ statt.¹³⁴³

Denn das gleiche gilt für Sartorius festzuhalten. Im Gedicht „Was übrig bleibt“ verknüpft Sartorius verbleibende Reste aus Kavafis' Wohnung: „zwei Sessel, das dunkle Holz / der Armlehnen an den Griffen weiß von Schweiß, / ein Spiegel, osmanisch, mit Intarsien und Ösen, / an denen seltsame Messinggefäße hängen, / zum Verbrennen von Weihrauch einst? Alles / ist schwer, staubbeladen, die Waschkrüge / bemalt mit *rosae hibernicae*, die Bibliothek / zerfleddert und beraubt [...]“ mit dem eigenen Versuch, die Spuren des Dichters zurückzuverfolgen.¹³⁴⁴ Kavafis ist „mit seinem Schatten, seinen wohlerzogenen Manieren, / dem alten Schal, in dem er sich verbarg, / wenn er aufbrach in die Rue d' Anastasi. / Unlesbar

1339. Vgl. Veloudis, „Ο Καβαφικός Ρίτσος“ („Der kavafische Ritsos“), S. 176-177. Sartorius schien hingegen von der Inszenierung im Kavafis-Museum beeinflusst zu sein.

1340. Siehe das Gedicht „Seine Lampe gegen Morgengrauen“ in: Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 13.

1341. Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 13.

1342. Dies ist bei Ritsos sehr oft der Fall. Vgl. die Anfangsverse des Gedichtes: „Seine Brille“ (Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 17): „Zwischen seinen Augen und den Dingen saß immer / seine tadellos angepasste Brille, die vorsichtige, die lässige, / die alles sehende und die wählerische – ein gläserner Wachturm gesichtslos / ein Damm und ein Beobachtungsstand – zwei Wassergräben / um seinen geheimnisvollen, entblößten Blick [...]“. An diesen Zeilen fällt auf, dass Attribute (tadellos, vorsichtig, lässig, wählerisch), die Kavafis als Persönlichkeit attestiert werden könnten, seiner Brille zugesprochen wurden.

1343. Schabert, „Interauktorialität“, S. 701.

1344. Sartorius, „Was übrig bleibt.“ In: *Alexandria. Fata Morgana*, S. 301.

sind die Reste geworden / wie das Wasser über den Steinen. / So wie Glanz mit Glanz erlischt“ im Gedicht präsent und es wird ein Bild von ihm in der Art von Sartorius abgezeichnet bzw. vermittelt.¹³⁴⁵

5.2. Die Erfahrung des Anderen: Kavafis' Homosexualität und seine letzten Stunden

Ritsos und Sartorius arbeiten wie geschildert Informationen aus dem Kavafis-Leben zu einer dichterischen Zusammenfassung heraus, und zwar mit dem Ziel, die persönliche bzw. poetische Erfahrung des Anderen (des fremden Dichters) anschaulich zu erklären und überzeugend zu vermitteln. Dabei scheint die Wirklichkeit in den Hintergrund getreten zu sein zugunsten eines subjektiven, künstlerischen und ergreifenden Kontakts zwischen Rezipierenden (Ritsos, Sartorius) und rezipiertem Dichter (Kavafis).

Dies ist an der Art und Weise zu erkennen, in der Sartorius das Rätsel aufgebende erotische Leben von Kavafis thematisiert. Sartorius' Verse beben vor einer ambivalent beladenen Erotik. Davon legen folgende Verse Zeugnis ab: „Viele Hirngespinnste. Viele Lieben. / Sie gingen wie Augen aus, schrieb der sentimentalische Freund / des Dichters. Ein Landgang auf kallaweißem Fickbett / („und versprich mir zu sagen, wenn es kommt“) / endete in Scherben, in schwarzen Bremsspuren / am Kai. Und nirgends ein Hinweis, / was die Lippen und die Haut erinnerten, außer / in seinen Versen, die mit sich selbst beschäftigt bleiben, / und aufgeregt, zu dieser Zeit der Nacht.“¹³⁴⁶

Zudem gewährt der „Alexandria-Zyklus“ von Sartorius Einblicke in die privateste und intimste Sphäre des Alexandriners. So ist in dem den Zyklus eröffnenden Gedicht: „Hinter der alexandrinischen Bibliothek“ die Rede von einem Fleck an der Wand der Billardhalle, der von „Haar des jungen Mannes / mit den Hüften eines Akrobaten [...]“ stammte, / „den der Dichter liebte und dessen / Untreue er bedeutungslos empfand / wie die Säule des Pompejus.“¹³⁴⁷ Im

1345. Verse aus dem gleichen Gedicht „Was übrig bleibt“.

1346. Verse aus dem Gedicht „Haken und Augen“ aus: Sartorius, „Haken und Augen.“ In: *Alexandria. Fata Morgana*, S. 294. Vgl. hier folgende Verse aus dem Gedicht: „Alexandrie, Boulevard de Ramleh, 1903“ (Sartorius, *Alexandria. Fata Morgana*, S. 292): „In diesem Kreis sieht man die Nubierin, verschleiert, / den Mann mit Fez und den promiskuen Knaben./ Sie posieren unter zerfransten Bananenblättern / mit fortan unbewegten Gesicht, / unter der Lupe aufgelöst in braune Punkte, / die alles sein können, das heißt nichts, / oder nur die versprühte Wärme dieser Körper / von der Farbe und Härte der Olive.“

1347. Sartorius, *Alexandria. Fata Morgana*, S. 289. Man bringt diese Zeilen mit dem Vorwort von Sartorius in Verbindung. Darin steht fest, dass Sartorius am letzten Tag seines Alexandria-Aufenthaltes „in der Nähe der Saad-Zaghloul-Straße die Billardhalle“ entdeckte, „in der Kavafis seine Strichjungen fand und von den Barbaren träumte.“ (Sartorius, „Vorwort“, S. 12). Was folglich aus den Gedichten als poetische Phantasie hervorgeht, gewinnt durch das Vorwort an Realität.

Gedicht „Alexandria (2)“ wird ferner in die tiefsten Gedanken und Erinnerungen von Kavafis vorgedrungen, der „schlendert unter Segeltuch, / lauscht dem Gerede, dem Klingeln langer Löffel / in hohen Limonadengläsern [...] erinnert er sich, und an einen anderen Satz / seiner Mutter. Warum von jemandem verlangen, / daß er jemanden auf die gleiche Weise liebt?“¹³⁴⁸

Gemäß dem überlieferten Kavafis-Bild wird Kavafis' Doppelexistenz von Sartorius ebenfalls zum Thema der Dichtung gemacht. Der Dichter Kavafis taucht verkleidet im Atterine-Viertel auf, wo er „seine Strichjungen fand [...] es war Nacht gewesen, und er war heimlich, / verumumt in Hut und Schal, aus dem Atterine-Viertel / heimgekehrt.“¹³⁴⁹ Das homoerotische Erlebnis, dem sich der Dichter Kavafis entsinnt: „erinnernd (sich remembernd, daß der junge griechische Arbeiter / unter den Achseln nach Joghurt roch [...]“ legt hier (bei Sartorius) den Grundstein für die Schaffung eines Gefühls der (Selbst)-Reinigung: „fühlt er sich / plötzlich rein und aufgelöst. Rein wie / in Reinigung oder darein sich fügen, / wie in Zeugenschaft.“ Es ist dieses Gefühl der Selbstreinigung, das ausgeweitet zur Unschuld dem Leser auch in den *12 Gedichten zu Kavafis* von Jannis Ritsos entgegenkommt.¹³⁵⁰

Im Gegensatz zu Sartorius' Kavafis-Bild wird die Homosexualität des alexandrinischen Dichters bei Ritsos nur am Rande angedeutet bzw. „nur in Verbrämung“ erwähnt, wie Armin Kerker bereits anmerkte.¹³⁵¹ Sehr feinsinnig geht die Erwähnung auf die sexuelle Präferenz von Kavafis im Gedicht „Der Raum des Dichters“ auf. Hier ist die Rede von dummen Jungen, die Kavafis verehren, während dieser „zwischen Ja und Nein, zwischen Gier und Reue“ schwankt.¹³⁵² Die unvereinbaren Attribute, die Kavafis im selben Gedicht beigemessen werden „dem Eros hingegeben“ und „der große Sündlose“, erweitern sein erotisches Profil in die gleiche von Ritsos angedeutete Richtung.¹³⁵³ Obwohl Ritsos im Vergleich zu Sartorius Homosexualität nicht explizit zum Thema macht, gehen quer durch einige Gedichte subtile

1348. Sartorius, *Alexandria. Fata Morgana*, S. 299.

1349. Vgl. Sartorius, „Vorwort“, S. 12 und „Alexandria (2).“ In: *Alexandria. Fata Morgana*, S. 299.

1350. Sartorius, *Alexandria. Fata Morgana*, S. 299. Vgl. hier die Schlussverse des Gedichtes „Letzte Stunde“ aus: Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 27: „[...] und fing an zu weinen in Kenntnis, / zum ersten Mal so ganz genau, seiner Unschuld.“

1351. Kerker, „Eros – Raum des Dichters“, ohne Seitenangabe. Kerker führte die geringe Rolle, die die Thematisierung der Homosexualität bei Ritsos spielt, auf Ansichten der „graeco-konservativen wie der orthodox-marxistischen und erst recht der christlich-griechischen Kulturpäpste des Landes zurück, denen Kavafis' Homosexualität „widerlich und bekämpfenswert“ vorkam.

1352. Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 9. Diese Zeile von Ritsos ruft das Gedicht: „Che fece ... Il gran rifiuto“ ins Gedächtnis, und zumal seine Anfangsverse: „Zu manchen Menschen kommt ein Tag, / da sie das große Ja oder das große Nein aussprechen müssen [...]“ (Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 183). Ritsos arbeitet folglich die Kavafis-Verse wieder auf, mit dem Ziel diese auf Kavafis selbst zu beziehen.

1353. Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 9.

Verweise darauf zurück, wie z.B. auf „Schatten jugendlicher Körper“ („Seine Lampe gegen Morgengrauen“), auf das „Befühlen schöngliedriger Körper“ („Letzte Stunde“) und, wobei Ritsos hier am kühnsten vorangeht, auf die Überbleibsel einer Liebesnacht im Gedicht „Das Löschen der Lampe“ : „Unbeugsames Bewusstsein vom Ende auf den Laken, worauf sich abkühlt / der warme Hauch einer Sommernacht, und was übrig bleibt sind einige Ringe, / gefallen von jugendlichen Locken – eine abgetrennte Kette – / jene gleiche Kette – wer hat sie wohl geschmiedet? [...]“. ¹³⁵⁴

Dem Leser wird bei dieser dichterischen Aufarbeitung des Kavafis-Lebens deutlich, dass „das Persönlichkeitsbild des rezipierten Autors als kreative Vision des rezipierenden Autors erkennbar bleibt.“ ¹³⁵⁵ Dies trifft nicht zuletzt auf die Gedichte „Letzte Stunde“ (Ritsos) und „Bericht von Rika“ (Sartorius) zu, die sich dem gleichen Thema zuwenden, und zwar den letzten Stunden von Kavafis, kurz bevor und nachdem dieser ins Krankenhaus eingewiesen werden musste. In beiden Gedichten ziehen Ritsos und Sartorius eine ähnliche Linie insofern, als gleiche Utensilien z.B. die Gedichte oder der Koffer, in den Kavafis seine Anzihsachen legte, vorkommen; ¹³⁵⁶ zudem wurde Kavafis das gleiche Benehmen zugeschrieben, und zwar die Reflexion über die Vergangenheit und das Weinen; schließlich gestalten sich beide Gedichte antithetisch, indem sie auf eine Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart bauen. Bei Sartorius agiert der besagte Koffer als Auslöser zur Reflexion über vergangenes Glück und jetzige Misere: „Einmal, als wir mit dem kleinen Koffer kamen, / berichtet Rika Singopoulos, weinte er. Er nahm / den Block und schrieb darauf: Diesen Koffer / kaufte ich vor 30 Jahren, in Hast, für eine Reise / nach Kairo, um mich zu vergnügen. Damals / war ich jung und schön und nicht häßlich.“ ¹³⁵⁷

Bei Ritsos drängt die Vergangenheit ins Gedicht durch die Erinnerung an einen Duft: „Ein Duft erfüllte seine Kammer, vielleicht nur / aus der Erinnerung oder durchs Fenster / halboffen am Frühlingsabend [...]“ oder mithilfe des Entsinnens an ein noch zu spürendes Tastgefühl, das die Wahrnehmung der Schönheit und das dichterische Schaffen bei Kavafis zusammenführt: „Und

1354. Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 13, 27 und 15.

1355. Dies macht ein weiteres Merkmal der interauktorialen Gedichte aus. Siehe: Schabert, „Interauktorialität“, S. 686.

1356. Vgl. Sartorius, „Bericht von Rika.“ in: *Alexandria. Fata Morgana*, S. 300: „In den Koffer legte er den alten Morgenmantel, / den mit den roten Litzen, und die Sammlung / Gedichte auf losen Blättern“ und Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 26-27: „Er sortierte die Sachen, die er mitnehmen wollte [...] setzte er sich auf seinen Koffer, mitten im Zimmer, / völlig allein, und fing an zu weinen in Kenntnis, / zum ersten Mal so ganz genau, seiner Unschuld.“

1357. Die Anfangsverse aus dem Gedicht „Bericht von Rika“ in: Sartorius, *Alexandria. Fata Morgana*, S. 300.

noch immer an seinen Fingern jenes Befühlen schöngliedriger Körper / und das Befühlen, das einsame, seiner Feder – kein Gegensatz; / höchste Vereinigung der Dichtung.“¹³⁵⁸ Auf den Gegensatz zwischen Vergangenheit und Gegenwart weisen ferner die Pantoffeln des Dichters hin, indem dieser keine Anstalten mehr macht, wie einst, sie unter dem Bett zu verstecken: „Unter seinem Bett lugten hervor / seine Pantoffeln, veraltet. Er wollte sie nicht / verdecken – (Oh, gewiss, früher!)“.¹³⁵⁹ Indes erinnert der mit einem Hauch von Ironie angeflogene und zwischen Klammern eingesetzte Satzteil: „(Oh, gewiss, früher)“ den Leser an Kavafis’ eigene Poetik und an die der Ironie dienenden stilistischen Mittel.¹³⁶⁰

Bei aller Ähnlichkeit in der Behandlung des Materials setzen sich Kavafis’ letzte Stunden in der Erkenntnis des Todes ab. Bei Sartorius fließt ein Hauch metaphysischer Angst vor dem Jenseits im Gedicht ein, der sich darin zeigt, dass Kavafis kurz vor seinem Tod womöglich die Sakramente erhielt: „Er wollte den Patriarchen nicht sehen, / als dieser ins Hospital kam, unangemeldet, / und dann empfing er ihn doch und erhielt, / es ist nicht festgehalten, die Sakramente.“¹³⁶¹ Den Grund dafür erkennt Sartorius darin, dass Kavafis „nicht Materialist genug“ war und „ein Gran Furcht vor dem Unbekannten“ hatte.¹³⁶²

Bei dem kommunistischen Ritsos geht erwartungsgemäß kein religiöser Hauch im Bild des Dichters Kavafis auf. Die Akzeptanz des Lebensendes drückt sich in symbolischen Handlungen aus, wie z.B. im Verhängen des großen Spiegels mit einem Laken wie auch im Vorsatz, mit sich selbst und der eigenen Umwelt ins Reine zu kommen: „Er wollte niemanden täuschen. Das Ende nahte. Er fragte noch ein Mal: Ob Dankbarkeit, oder der Wille zur Dankbarkeit? [...]“.¹³⁶³ Das Ende bei Ritsos ist nicht von möglichen religiösen Bekenntnissen begleitet, sondern von einer in aller Einsamkeit erlangten Erkenntnis der Unschuld, die den Dichter alleinig trifft, als er „den kleinen Schlüssel in seine Westentasche steckte, / setzte er sich auf seinem Koffer, mitten im Zimmer, / völlig allein, und fing an zu weinen in Kenntnis / zum ersten Mal so ganz genau, seiner Unschuld.“¹³⁶⁴

Es liegt hier auch nahe, dass ein beliebtes Motiv der Ritsos-Dichtung und zwar der Schlüssel in die Kavafis-Beschreibung Eingang findet. Das gleiche gilt für das Gedicht „Licht des Wolfes“,

1358. Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 27.

1359. Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 27.

1360. Vgl. hier exemplarisch die Gedichte „Die Satrapie“, „Iden des März“, „Zu Ende“, „Philhellene“, „Herodes Atticus“ in Übersetzung W. Josings in: Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 15, 19, 21, 57 und 61.

1361. Sartorius, *Alexandria. Fata Morgana*, S. 300.

1362. Sartorius, *Alexandria. Fata Morgana*, S. 300.

1363. Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 27.

1364. Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 27.

in dem die Rede von dem ewigen Geräusch jener Schlüssel ist, die Kavafis „nie zu unterscheiden vermochte / ob sie auf – oder zuschließen.“¹³⁶⁵ Der Einsatz von Motiven der Ritsos-Dichtung für das Kavafis-Porträt verstärkt den besagten Eindruck von gleichzeitiger Präsenz des gelesenen (Kavafis) und lesenden (Ritsos) Autors; diese gleichzeitige Präsenz ist vor allem bei den Gedichten spürbar, in denen sich Kavafis durch Ritsos' und Sartorius' Mund auf die eigene Poetik sowie auf die Funktion der Dichtkunst bezieht.

5.3 Doppeltes Autorenporträt

Ritsos und Sartorius übertragen auf ihre Kavafis-Gedichte eigene Ansichten über die Dichtkunst. Es ist dabei interessant, dass sich Ritsos Merkmale der kavafischen Dichtkunst aneignet, wie z.B. den Einsatz von Klammern und Fragen, die meistens auf Ironie zielen, um Position gegenüber wesentlichen Facetten des Kavafis-Schaffens z.B. der Ambiguität und der Tendenz zur Verschleierung einzunehmen.¹³⁶⁶ So gehen Kavafis in den Gedichten „Zuflucht“, „Über die Form“ und „Licht des Wolfes“ Bekenntnisse zur Dichtkunst über die Lippen, die den Leser mehr an das Ritsos- als an das Kavafis-Werk denken lassen.¹³⁶⁷

Im Gedicht „Zuflucht“ z.B. werden Kavafis folgende Worte in den Mund gelegt, dass „Ausdruck [...] hieße nicht, etwas zu sagen, / sondern einfach zu sprechen; und Sprechen /

1365. Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 25.

1366. Ritsos eignet sich die ironische Verwendung von Klammern in den Gedichten „Über die Form“ und „Letzte Stunde“ an. (Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 21 und 27). Dies bestätigt Veloudis zufolge den inneren bzw. persönlichen und künstlerischen Bezug von Ritsos auf das Kavafis-Werk. Ritsos webt den Einsatz von Klammern, wie Veloudis anmerkte, in das eigene Werk ein, ab 1966 als die Sammlung *Zeugenaussagen II* herausgegeben wurde. Vgl. dazu Veloudis, „Ο Καβαφικός Πίτσος“ („Der kavafische Ritsos“), S. 177 und 183. Vgl. in diesem Sinne das Gedicht „Missverständnisse“, in dem sich Ritsos bestens im Stil der kavafischen Ironie übte, laut Kokoris. Das Gedicht thematisiert Kavafis' Neigung zum Zweideutigen und Unklaren, wobei ein Spannungsverhältnis zwischen dem, was lexikalisch gesagt wird bzw. Verwerfung des zweideutigen, unklaren Stils des Alexandriners und dem, was in der Wirklichkeit gemeint ist bzw. Kavafis' künstlerische Rechtfertigung, auf den Plan gerufen wird. Dabei stimmt das Ritsos-Gedicht ähnlich wie die Kavafis-Gedichte ambivalente bzw. zweideutige Töne an und bedient sich des Einsatzes von zwischen Klammern gesetzten Sätzen gemäß Kavafis' Gewohnheit. (Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 23 und Dimitris Kokoris: „Μια ομολογημένη Συνάντηση. Δώδεκα Ποιήματα για τον Καβάφη“ („Ein zugegebenes Treffen. Die 12 Gedichte für Kavafis“). In: *Μια Φωτιά. Η Ποίηση. Σχόλια στο Έργο του Γιάννη Ρίτσου* (Ein Feuer. Die Dichtung. Kommentare zum Werk von Jannis Ritsos), S. 23-30, hier S. 26).

1367. In diesem Kontext muss auf den Eingang der Arbeiter ins Gedicht „Licht des Wolfes“ hingewiesen werden. Hier wird den jungen Arbeitern, die ihre Baustellen verlassen „samt ihrem Werkzeug, mit dem nassen, kerngesunden Haar, / mit ein paar Kalkflecken auf der schäbigen Kleidung / entschwinden auf dem Höhepunkt des frühabendlichen Dunstes“ ein „Denkmal“ errichtet, das zum einen an die Kavafis-Gedichte erinnert, in denen junge und schöne Arbeiter auftauchen. (Siehe: Kavafis, „In dem öden Dorf“, „Der Spiegel im Vorraum“ oder „Tage von 1909, 1910 und 1911“, in: *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 285, 353 und 335). Zum anderen verweist das Bild der jungen Arbeiter auf die sozialistische Ideologie des Dichters Ritsos sowie auf die Thematisierung der (menschlichen) Schönheit in seinem Oeuvre. Vgl. Jannis Ritsos: „Schönheit aus dem Volk.“ In: *Martyries - Zeugenaussagen*, S. 129.

bedeutet, sich zu offenbaren; [...].¹³⁶⁸ Die Gleichsetzung des Ausdrucks mit Offenbarung ist weniger der poetischen Welt von Kavafis, die sehr geschickt auf Verschleierung und Ambiguität setzt, als vielmehr dem dichterischen Reservoir von Ritsos geschuldet: „Jedes Wort ist ein Aufbruch / zur Begegnung, oft genug vereitelt, / und dann ist ein Wort wahr, wenn es besteht auf der Begegnung.“¹³⁶⁹

Die Definition der Form, angeblich von Kavafis, im Gedicht „Über die Form“ fängt ihrerseits ein Flair der debattierten Beziehung zwischen Inhalt und Form im Sozialistischen Realismus ein und lässt sich aus der künstlerischen Orientierung von Ritsos nach 1956 herrühren: „Er sagte: Die Form kann weder erfunden noch aufgezwungen werden; / sie ist enthalten in ihrer Materie, und irgendwann, bei ihrer Bewegung / nach draußen, kommt sie zum Vorschein.“¹³⁷⁰

Gleichfalls zieht den Leser die Gleichsetzung der Dichtkunst in „Licht des Wolfes“ mit einem nicht gehaltenen Versprechen „für eine wunderschöne Reise, / für eine Freiheit, eine Unabhängigkeit, / für eine – relative, natürlich – Unsterblichkeit“ eher in Ritsos’ als in Kavafis’ Gedankenwelt hinein;¹³⁷¹ laut Ritsos kommt der Dichtung die Rolle zu, für die Freiheit und gegen den Tod zu kämpfen, während es Kavafis viel weniger um Freiheit, Tod oder Unsterblichkeit ging, hingegen wesentlich mehr um Bewahrung des Jungseins.¹³⁷²

Im Gedicht „Das Löschen der Lampe“ traut sich Ritsos daran, an Kavafis’ Glauben an die Kraft der Erinnerung Zweifel zu hegen und zugleich der eigenen Problematik über die Dichtkunst Ausdruck zu verleihen: „Nein die Erinnerung ist zu nichts nütze, / auch die Dichtung nicht.“¹³⁷³ Daraus wird ersichtlich, dass ein Spannungsverhältnis zwischen rezipierendem und rezipiertem Dichter in den *12 Gedichten zu Kavafis* mit eingeschlossen ist. Der Leser stößt auf die Suche nach Kavafis im Band *12 Gedichte zu Kavafis* auf Motive und Ansichten, die mit Sicherheit auf Ritsos’ und nicht auf Kavafis’ Poetik hinweisen, wie bereits geschildert. Anders formuliert wendet sich Kavafis im künstlerischen Gewande von Ritsos an den Leser.

Das Gleiche gilt für die Beziehung zwischen Sartorius und Kavafis festzuhalten. Sartorius wird in seiner Kavafis-Rezeption in solchem Ausmaß persönlich, dass dieser vier Gedichte unter

1368. Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 19.

1369. Schlussverse aus dem Gedicht „Der Sinn des Einfachen“ in: Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 97.

1370. Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 21.

1371. Vgl. hier das Gedicht in: Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 25.

1372. Vgl. exemplarisch das Gedicht „Nach den Rezepten Griechisch-Syrischer Magier der Antike“ in: Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 363.

1373. Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 15.

dem Titel: „Vier unveröffentlichte Gedichte aus dem Nachlaß von Konstantin Kavafis“ herausbrachte.¹³⁷⁴ Sartorius prätendiert in Kavafis’ Haut geschlüpft zu sein, wobei sich das dichterische Bewusstsein von Sartorius mit dem von Kavafis vermischt; oder es ist anzunehmen, dass Sartorius hier vorgibt, zu einem außergewöhnlichen Befund gelangt zu sein bzw. zum Erwerb vier unveröffentlichter Gedichte aus Kavafis’ Nachlass. Auf jeden Fall wird auf Kavafis’ Gepflogenheit verwiesen, seine Gedichte in drei Kategorien zu ordnen – veröffentlicht, verworfen, unveröffentlicht – ebenso wie auf die spätere Teilung und kritische Herausgabe des Kavafis-Werks (veröffentlichte, unveröffentlichte, verworfene und unvollendete Gedichte).¹³⁷⁵

Mit jedem der vier Gedichte geht Sartorius anders um. Im ersten „Der Kai“ übt sich Sartorius in Kavafis’ Stil. Dem Leser wird der Umgang des Alexandriners mit Geschichte vor Augen geführt: „So las er die Nachbilder einer verheerenden Welt. / So suchte er, nicht unschuldig, die Vergangenheit. / Er schätzte die Schreiber, / bei denen es kein Vergessen gab./ Nur dort hat das Gedächtnis einen Ort, / außer den Gräbern, / und er gehörte ihm und jedem allein.“¹³⁷⁶

Indes wohnen dem Gedicht, ähnlich wie vielen Kavafis-Gedichten, zwei „Stimmen“ bei; aus der ersten Strophe spricht eine Stimme über eine Welt im Kriegszustand und im Gewaltausbruch, in der „es mehr Vergewaltigungen als Männer“ gab.¹³⁷⁷ In der zweiten, die über eine verschiedene Schriftart verfügt, wird der Umgang einer Person (Kavafis?) mit Geschichte, Vergangenheit und Erinnerung thematisiert. Diese Person liest, wie es im Gedicht steht, „die Nachbilder einer verheerenden Welt“ und arbeitet das Vergangene in Poesie heraus.¹³⁷⁸ Diese doppelte Perspektivierung im Gedicht ruft gewisse Gedichte von Kavafis in Erinnerung, die dialogisch aufgebaut sind. Hier wie da wird im zweiten Teil Bezug auf das im ersten Teil Gesagte bzw. Geschriebene genommen.¹³⁷⁹ Was hier ins Auge springt, ist, dass eine

1374. Vgl. Sartorius, *Alexandria. Fata Morgana*, S. 302-305. Vgl. dazu die Anmerkungen zu diesen vier Gedichten in: Sartorius, *Keiner gefriert anders*, ohne Seitenangabe. Darin gesteht Sartorius ein, dass diese vier Gedichte zwar fiktiv sind, aber zwei unter ihnen ahmen den Stil von Kavafis nach.

1375. Zur Edition des Kavafis-Werks siehe: Savvidis, *Οι Καβαφικές Εκδόσεις (Die Herausgabe des Kavafis-Werks)*.

1376. Sartorius, „Der Kai.“ In: *Alexandria. Fata Morgana*, S. 302.

1377. Ibid.

1378. Ibid.

1379. Vgl. das Gedicht „Die Stadt“, in dem eine Stimme in der zweiten Strophe gegen das Gesagte in der ersten argumentiert. Siehe auch exemplarisch die Gedichte „Imenos“ oder „Emilianos Monai, Alexandrier, 628-655 n. Chr.“, in deren zweitem Teil ein ironischer Kommentar zum Gesagten oder zur (Selbst)Darstellung einer Figur im ersten Teil abgegeben wird. (Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 13, 211 und 137).

Thematisierung bzw. Perspektivierung der Optik des rezipierten Dichters (Kavafis) von dem rezipierenden (Sartorius) ins Gedicht „Der Kai“ eingebaut wird.

Das zweite Gedicht „Auf dem Spiegel“, in dem Motive der Kavafis-Dichtung angenommen werden, wie z.B. das Zurückkehren zu Vergangenen und die Erinnerung an die genossenen Freuden im Lichte einer kleinen Lampe, verfolgt die interauktoriale Linie des übrigen Alexandria-Zyklus und ist zudem mit einem Hauch von Erotik versehen: „Zum Vergangenen zurückkehren und es anschauen: [...] / Wie ein Bild auf dem Spiegel / dringt mein Schmerz nicht in ihn ein. / Jetzt erst, ohne ihn, erinnere ich / die genossenen Freuden. Die kleine Lampe / am Bett war der einzige Zeuge / der Verklammerung und / des Rückzugs. Der Hafen, das Geröll [...] / die blinkende Stimme: Bist du schon lange hier?“¹³⁸⁰

Dabei setzt Sartorius sich auch in diesem Gedicht zum Ziel, unteilbare Bestandteile des Kavafis-Bildes in Poesie umzuwandeln. Die Erinnerung, davon legen die oben angeführten Zeilen Zeugnis ab, wird erst dann möglich, wenn man den einst empfundenen Schmerz unter sich begräbt. Kavafis begibt sich in seiner Liebesdichtung an den „Ursprungsort“ des Erlebnisses zurück; das Zurückkehren zum Vergangenen und die daraus entstandene „langsame Kristallisation des Gedichtes“ sind tatsächlich „unendlich weit vom unmittelbaren Schock entfernt“, wie Yourcenar anmerkte, und werden darüber hinaus von Schmerzen abgelöst.¹³⁸¹ Sartorius' Verse spielen darauf an, dass Kavafis ein Erlebnis oder die Erinnerung daran erst ins Gedicht einbrachte, nachdem die dieses Erlebnis umrankten Gefühle durch zeitliche Distanz gefiltert worden sind.

Das dritte Gedicht „Begierden“ stellt sich als Sonderfall vor, da es einen stark akzentuierten intertextuellen Bezug auf das gleich betitelte Kavafis-Gedicht („Begierden“) aufweist.¹³⁸² Das Gedicht gibt zwar vor, ein Original zu sein, aber es evoziert nicht nur den Sinn, sondern auch das Wort des anderssprachigen Textes von Kavafis. In Sartorius' Gedicht ist der Wortlaut des kavafischen Originals beinahe unversehrt integriert, wenn man von den Einleitungs- und

1380. Sartorius, „Der Kai.“ In: *Alexandria. Fata Morgana*, S. 303.

1381. Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 31-32.

1382. Vgl. das Gedicht von Sartorius: „Wie Leichen, die der Bestatter schönt / und in ein teures Mausoleum schließt – / Rosen um die Stirn, Jasmin zu den Füßen – so / sehen Begierden aus, wenn sie dahingegangen sind, / unerfüllt, ohne nur eine Nacht der Leidenschaft / oder einen Morgen, da der Mond im Himmel harrt.“ (Sartorius, „Begierden.“ In: *Alexandria. Fata Morgana*, S. 303) mit dem Gedicht von Kavafis in Josings Übersetzung (Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 167): „Wie die schönen Körper von Toten, die nicht alt geworden / und unter Tränen in ein hehres Grabhaus beigesetzt, / mit Rosen auf dem Haupte und zu Füßen Jasmin – / so erscheinen die Begierden, die vorübergingen, / ohne dass sie erfüllt wurden; ohne dass ihnen je zuteil wurden / eine Nacht der Wollust oder einer ihrer lichten Morgen.“

Schlussversen absieht.¹³⁸³ Im Ganzen gesehen lässt sich das Gedicht von Sartorius als freie Übersetzung einordnen, wobei der intertextuelle Bezug die Pointe darin hat, dass das Gedicht in Sartorius' Alexandria-Zyklus in die Kategorie der unveröffentlichten Kavafis-Gedichte fällt. Sartorius schickt den Leser auf die Suche nach dem unveröffentlichten Kavafis-Gedicht in eine Sackgasse; denn die Kavafis-Vorlage, die als Ausgangsbasis für Sartorius' Gedicht diente, zählt zu den veröffentlichten und nicht zu den unveröffentlichten Kavafis-Gedichten.¹³⁸⁴ Dass der Leser, der sich mit dem Kavafis-Werk nicht gut auskennt, das Gedicht „Begierden“ unter dem Eindruck liest, es handele sich entweder um ein originales Gedicht von Sartorius oder um ein unveröffentlichtes von Kavafis, zeugt schließlich von zweierlei. Zum einen von der spielerischen Intention von Sartorius; zum anderen davon, dass Sartorius in Auseinandersetzung mit Kavafis auf Identifikation sowie auf Rollenwechsel mit ihm eingeht. Im vierten Gedicht „Poetik“ meldet sich Kavafis als lyrisches Ich zu Wort.¹³⁸⁵ Sartorius arbeitet hier das, was er (Sartorius) im Dichter Kavafis sieht, in ein Vermächtnis bzw. in ein Bekenntnis zur Dichtkunst um, welches angeblich von Kavafis selbst abgelegt wird. Sartorius versucht hier eine weit ausholende Interpretation der Poetik von Kavafis, wobei sich Sartorius in den rezipierten Autor (Kavafis) in solchem Ausmaß hineinversetzt, dass Sartorius' und Kavafis' dichterisches Bewusstsein nicht mehr voneinander zu unterscheiden ist. Dafür spricht an erster Stelle die Auswahl des Titels bzw. des Untertitels aus: „Poetik von Konstantin Kavafis verworfenes Gedicht, geschrieben vor dem Jüngling von Motya, Marmor, 180cm, 460-450 vor Christus“.¹³⁸⁶

Der Untertitel weist darauf hin, dass das Gedicht auf Kavafis zurückzuführen ist, und dabei ruft Sartorius' Untertitel einen Titel bzw. Untertitel aus dem Kavafis-Werk auf den Plan. Der

1383. Sartorius gibt die Einleitungs- und Schlussverse wie folgt wieder: „Wie Leichen, die der Bestatter schön / und in ein teures Mausoleum schließt [...] da der Mond im Himmel harrt.“ (Sartorius, *Alexandria. Fata Morgana*, S. 303), während sich das Original so lesen lässt: „Σαν σώματα ωραία νεκρών που δεν εγέρασαν / και τάκλεισαν, με δάκρυα, σε μανσωλείο λαμπρό [...] ή ένα πρωί της φεγγερό.“ (Kavafis, *Ta Poiήματα A' (1897-1918) (Die Gedichte. I)*, S. 100). Auch im Gedicht „Haken & Augen“ stößt der Leser auf den Vers: „was die Lippen und die Haut erinnerten“, der in den Sinn den Vers: „Wenn meine Lippen sich erinnern und die Haut“ aus dem Gedicht „Kehr Zurück“ kommen lässt. (Sartorius, „Haken und Augen“ In: *Alexandria. Fata Morgana*, S. 294 und Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 91). Im Gegensatz zum Gedicht „Haken & Augen“ lehnt sich das Gedicht „Begierden“ als Ganzes an den Wortlaut des Kavafis-Gedichtes an.

1384. Das Gedicht „Begierden“ ist in einem von Kavafis herausgegebenen Heft (1904) mit enthalten. Vgl. Kavafis, *Ta Poiήματα A' (1897-1918) (Die Gedichte. I)*, S. 167.

1385. Der Titel des Gedichtes „Poetik“ erinnert an einen von Kavafis auf Englisch verfassten Prosatext, dem der griechische Übersetzer den Titel „Ars Poetica“ gab. Eine Teilübersetzung dieses Textes liegt in Kavafis, *Die Lüge ist nur gealterte Wahrheit*, S. 31-41 vor. Es bleibt jedoch ungewiss, ob Sartorius diesen Text kannte und darüber hinaus ob der Titel seines Gedichts eine Anspielung darauf ist.

1386. Sartorius, „Poetik von Konstantin Kavafis verworfenes Gedicht, geschrieben vor dem Jüngling von Motya, Marmor, 180cm, 460-450 v. Chr.“ In: *Alexandria. Fata Morgana*, S. 304.

Untertitel spielt durch Erwähnung auf den fiktiven Jüngling von Motya sehr gezielt auf ein tatsächlich verworfenes Gedicht von Kavafis an, und zwar auf das Gedicht „Ödipus“, das mit folgendem Untertitel versehen ist: „Geschrieben nach der Lektüre einer Beschreibung des Gemäldes „Ödipus und die Sphinx“ Gustave Moreaus.“¹³⁸⁷ Das Kavafis-Gedicht entsteht unter der Beschreibung eines Gemäldes von Gustave Moreaus (siehe Abbildung 17), während das Sartorius-Gedicht unter dem Eindruck einer imaginären Statue zustande kommt. Beiden Gedichten drückt die Wirkung einer anderen Kunst (Malerei und Bildhauerei) den Stempel auf; das Gedicht „Poetik“ behandelt aber konträr zu dem Gedicht von Kavafis („Ödipus“), das über eine Beschreibung des Gemäldes auf Reflexionen über Ödipus’ Schicksal hinausläuft, ausschließlich Konstantin Kavafis’ Dichtkunst.

Insbesondere gehen durch das Gedicht vier thematische Stränge. Zunächst wird die Gedichtsschreibung über die Suche nach einem Ort für die Schachzüge des Verlangens des Dichters definiert: „Das Gedicht / sucht einen Ort / für die Schachzüge meines Verlangens. / Er kann es nicht offen tun. / Erspart mir Erklärungen. / Die Stadt ist eine Bürde.“¹³⁸⁸ Die von Mythos einer Doppelexistenz umrankte Kavafis-Figur (Kavafis als Beamter, Dichter und Homosexueller), die Sartorius im ganzen Zyklus faszinierte, wird hier mit dem Hang des Dichters in Zusammenhang gebracht zu einem verschleiern und ambivalenten Sprachduktus, der weitere Erklärungen erspart.

Ferner wird Kavafis, der im Dichten die Möglichkeit eines zweiten Lebens fand, mit einem Bildhauer verglichen, der „widrig den alten Stoff mit Sprache“ bricht.¹³⁸⁹ Kavafis macht Worte ausfindig, wobei er im öffentlichen (Börse und Cafés) und privaten (sein Zimmer) Bereich anderen vorsichtig zuhört sowie Themen aus den Geschichtsbüchern in die Dichtung überträgt. Folgende Verse: „Worten, / die ich vor der Bourse, im Café, / im teerfarbenen Zimmer / hörte. Auflas in alten Geschichtsbüchern“ stützen sich, wie es bei Sartorius der Fall ist, auf Aufarbeitung seiner Kavafis-Lektüre. Darüber hinaus verkündet Kavafis *à la manière de* Sartorius seine *Ars Poetica*, die proklamiert, dass „das Gedicht / keine Verzierung mag. Es ist / auf Stilisierung aus: Plissé, / das die Stärke / der Wölbung verrät.“¹³⁹⁰ Sartorius, der sich hinter der Rolle des eine vertrauliche Mitteilung machenden Kavafis verbirgt, tritt hier für eine

1387. Siehe das Gedicht in: Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 340-341.

1388. Sartorius, *Alexandria. Fata Morgana*, S. 304.

1389. Sartorius, *Alexandria. Fata Morgana*, S. 304.

1390. Ibid. S. 304-305.

moderne Ausdrucksweise ein, die auf „Verzierung“ bzw. auf dichterische Mittel verzichtet, welche die Sprache in metaphorische Höhe h ben.



Abbildung 17: Oedipus von G. Moreau

Nicht zuletzt lässt Sartorius Kavafis im Gedicht „Poetik“ zur Herausgabe seiner Gedichte äußern: „Ein Gedicht ist für niemanden. / Ich schicke es meinen Freunden, / die Freiheit, es zu verstehen / oder nicht zu verstehen.“¹³⁹¹ In diese Zeilen geht ein laut Coulmas „anekdotischer Augenblick“ in der Geschichte der griechischen Lyrik ein;¹³⁹² denn Kavafis pflegte seit dem eingehenden 20. Jahrhundert die Angewohnheit „einigen Athener Freunden seine auf einzelnen Blättern gedruckten Gedichte zu schicken.“¹³⁹³ Dass diese Gedichte an Freunde mit der Freiheit geschickt werden, diese richtig oder aber auch falsch auszulegen, gehört vielmehr zu Sartorius als zu Kavafis . Das gleiche gilt außerdem für die Schlussverse des Gedichtes; diese reißen das Los um, das der Kavafis-Dichtung beschieden wurde, und zwar kraft einer Sprache, die dem Sprachduktus von Kavafis fernliegt. Das Gedicht hat „auf seinem Weg [...] Splitter des Nichts gesammelt, / um blendend dazustehen am Ende.“¹³⁹⁴

Ritsos skizziert seinerseits die Bedingungen und Wendungen, welche die griechische Kavafis-Rezeption begleiten. Mit Blick auf die linke Kritik, die Kavafis zunächst zum Dichter der

1391. Ibid. S. 305.

1392. Danae Coulmas: *Griechische Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Insel, 2001, S. 230.

1393. Coulmas, *Griechische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, S. 230.

1394. Sartorius, „Poetik“, S. 305.

Dekadenz und des Verfalls verurteilte, scheint die Annäherung von Ritsos an Kavafis einen weiteren Schritt, nach Tsirkas, in die Revision des Kavafis-Bildes getan zu haben.¹³⁹⁵

Ritsos und Sartorius nehmen positiven Bezug auf das Werk des Alexandriners und ebnen den Weg für neue Rezeptionsrichtungen. Ritsos fügt mit Bezug auf die griechische Literaturlandschaft drei neue Eigenschaften ins Kavafis-Bild ein;¹³⁹⁶ erstens Kavafis' Unschuld, die dem Leser auch in Sartorius' Alexandria-Zyklus trifft; zweitens die künftige Beachtung und Anerkennung und drittens die postum Ausnutzung des Kavafis-Werks.¹³⁹⁷ Ein ironischer Kritikpunkt an der Kavafis-Rezeption macht sich in den beiden letzten Gedichten des Bandes: „Posthum“ und „Wert-Schätzung“ bemerkbar, der bei Sartorius komplett fehlt.¹³⁹⁸ Im Gedicht „Wert-Schätzung“ trifft der von Ritsos erhobene Vorwurf alle jene, die das Kavafis-Werk als „wunderbares Maß“ in Anspruch nehmen, um „uns zu messen / und vor allem zu messen / unseren Nachbarn; [...] / niemand irgendwie wertvoll; nichts aber auch nichts. / Allein wir, die würdig dieses Maß benutzen [...].“¹³⁹⁹ Dieses wunderbare Maß entartet am Gedichtende in „die Rachegöttin, des Erzengels Schwert“, das man für eigene Zwecke instrumentalisiert, und zwar zum einen für die Selbstbehauptung und zum anderen für die Enthauptung aller: „Wir schliffen es bereits und sind nun in der Lage, / sie der Reihe nach zu köpfen, alle.“¹⁴⁰⁰

5.4 Schlussbemerkung

Abschließend bleibt nun zu sagen, dass Sartorius erstmals im deutschen und Ritsos im griechischen Sprachraum Besonderheiten des Kavafis-Bildes im Rahmen eines Gedichtzyklus

1395. Vgl. hier das Gedicht „Missverständnisse“ (Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 23), in dem Ritsos, in Anlehnung an Kokoris, die Rezeptionsbedingungen des Kavafis-Werks skizzierte und für dessen Akzeptanz mittels eines modernen und realitätsfernen Sprachduktus einsetzte: Kokoris, „Μια ομολογημένη Συνάντηση. Δώδεκα Ποιήματα για τον Καβάφη“ („Ein zugegebenes Treffen. Die 12 Gedichte für Kavafis“), S. 26.

1396. Vgl. Veloudis, „Ο Καβαφικός Ρίτσος“ („Der kavafische Ritsos“), S. 177.

1397. Vgl. hier die Fußnoten 1395 und 1398. Hinsichtlich der künftigen (vom Dichter Kavafis vorgeahnten) Beachtung seines Werks siehe das Gedicht „Zuflucht“ in: Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 19 und Veloudis, „Ο Καβαφικός Ρίτσος“ („Der kavafische Ritsos“), S. 177.

1398. Vgl. die Gedichte „Posthum“ und „Wert-Schätzung“ in: Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 29 und 31. Im Gedicht „Posthum“ reißt Ritsos, nicht ohne einen Hauch von Ironie, in äußerst klaren Konturen die Haltung gegenüber Kavafis um, von der Ablehnung „[...] sie rissen ihm die Kleider / vom Leib und auch die Wäsche; sie brachen ihm den Gürtel gar. Er blieb / ein gemeiner Sterblicher, nackt, in schamhafter Haltung. Und alle / verließen ihn. Gerade da wurde er zu Stein“ bis hin zu einer mit Verzug eingetretenen öffentlichen Würdigung: „[...] Nach Jahren / entdeckte man ein wunderschönes Standbild genau an dieser Stelle, / nackt, voller Stolz und groß, aus pentelischem Marmor, / des Ewigen Jungen Standbild, des Selbstbestraften – so hat man es genannt; / sie bedeckten es mit einem weißen Tuch und machten sich bereit / für eine niemals dagewesene Zeremonie zur öffentlichen Enthüllung.“ (Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 29).

1399. Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 31.

1400. Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 31.

(Sartorius) oder eines Gedichtbandes (Ritsos) umfassend und wahrnehmbar machen. Dabei werden die Akzente, Ritsos und Sartorius arbeiten getrennt und mit zeitlicher Distanz von einander, in verschiedene Richtungen verschoben. Sartorius bleibt an Kavafis' Leben und an der Stadt Alexandria fasziniert, während sich Ritsos zu einer beinahe fetischistischen Beschreibung des Raums und der Utensilien von Kavafis begibt. Bei aller Unterschiedlichkeit schenken aber beide Dichter gleichen Motiven aus der Kavafis-Poesie Aufmerksamkeit, wie z.B. der halluzinativen Erinnerung, die im gedämpften Licht einer Lampe aktiviert wird. Die alle Ernüchterungen überlebende Anziehungskraft von Kavafis wird sowohl von Ritsos als auch von Sartorius in Gedichte transformiert, in denen dem Leser „ein doppeltes Autorenporträt“ entgegenkommt.¹⁴⁰¹ Dies macht zu guter Letzt das Besondere in Ritsos' Band (*12 Gedichte zu Kavafis*) und in Sartorius' „Alexandria-Zyklus“ aus. In beiden wird ein Porträt von Kavafis abgegeben, wobei dieses ein Flair von Ritsos- und Sartorius-Dichtkunst einfängt; zugleich werden Züge der *Ars Poetica* von Kavafis in die Ritsos- und Sartorius-Gedichte aufgenommen.

1401. Vgl. Schabert, „Interauktorialität“, S. 683.

6. Michael Guttenbrunner. Lyrisches Inventar und Beziehung zu Griechenland

Michael Guttenbrunner (07.09.1919 – 12.05.2004) gehörte der österreichischen Kriegsgeneration an, bei der die Erfahrung des Kriegs unauslöschliche Spuren hinterließ.¹⁴⁰² Das Kriegserlebnis des Frontsoldaten Michael Guttenbrunner prägte seine Weltanschauung und wurde überdies zum Bestandteil seines lyrischen Inventars.¹⁴⁰³ Die erste eigenständige Publikation Guttenbrunners war z.B. eine Anthologie mit Antikriegsgedichten von Andreas Gryphius (1616-1664) bis zu Karl Kraus (1874-1936), die 1946, ein Jahr nach Kriegsende, unter dem Titel *Schmerz und Empörung* erschien.¹⁴⁰⁴ Schmerz und Empörung blieben zudem

1402. Diese Generation der österreichischen Dichter teilte, wie Stefan H. Kaszyński anmerkte, bei aller politischen und ästhetischen Verschiedenheit, die Grunderfahrung des Kriegserlebnisses, die „diese Generation von anderen Generationen unterscheiden läßt“; das Kriegserlebnis manifestierte sich nicht nur in der „Verhaltensweise“ sowie im „Weltbild“ dieser Generation, sondern auch in dem Werk, da dieses Erlebnis „ein fester Bestandteil ihrer literarischen Werke“ wurde. Stefan H. Kaszyński: „Krieg und Gewalt in der Lyrik von Michael Guttenbrunner.“ In: *Michael Guttenbrunner*. Hg. von Klaus Amann und Eckart Früh. Klagenfurt: Ritter, 1995, S. 100-115, hier S. 101.

1403. Michael Guttenbrunner wurde im September 1940 zur Wehrmacht einberufen und war u.a. am Balkanfeldzug beteiligt. 1941 war er in Griechenland (Athen und Kreta) stationiert. Bereits ab dem 22. Juni 1941, wie Bernhard Albers in seinem Buch *Dichtung und Wahrheit* ans Licht brachte, begannen die Disziplinarmaßnahmen gegen Michael Guttenbrunner. Sein erstes Kriegsgericht ereignete sich am 24. September 1941; Guttenbrunner wurde wegen „militärischen Diebstahls und Plünderung unter Ausnutzung der Kriegsverhältnisse“ zu zehn Monaten Haft verurteilt, reduziert auf eine Strafe von fünf Monaten, die Guttenbrunner vom 13. November 1941 bis zum 18. April 1942 im Wehrmachtgefängnis in Athen absaß. Im Sommer 1942 wurde Guttenbrunner an die sowjetische Front verlegt, wo der Krieg laut Guttenbrunner „Formen annahm, die doch keiner erfahren hat.“ Am 2. Februar 1944 wurde Guttenbrunner wegen „Gehorsamsverweigerung und Beleidigung eines Vorgesetzten“ zu zehn Monaten Gefängnis verurteilt, reduziert dies Mal auf fünf Wochen, 23. Februar bis 28. März 1944 in der Wehrmachtanstalt in Graz. Von da wurde er im Frühling 1944 südlich von Rom an die Front geschickt. Am ersten August wurde Guttenbrunner verhaftet, denn er bedrohte am 19. Juli 1944 – einen Tag vor dem Stauffenberg-Attentat – einen Vorgesetzten. Während der Haft ging er „bei einer Routineuntersuchung im Gefängnis zum tätlichen Angriff über, was als zweite Widersetzung gegen einen Vorgesetzten bewertet“ wurde. Guttenbrunner wurde erneut schuldig gesprochen und zu Gefängnis „mit anschließender Weiterleitung an eine Feldstrafgefangenen-Abteilung im Osten“ verurteilt. Mitte Oktober 1944 wurde Guttenbrunner zur „Sturmbrigade Dirlewanger überführt, [...] die vom 18. Oktober bis zum 4. November rücksichtslos den slowakischen Aufstand bekämpfte.“ Die „Aktivitäten“ der Sturmbrigade Dirlewanger in der Slowakei zeichnete Guttenbrunner in sehr realistischen Konturen in *Im Machtgehege II*. Nach Kriegsende wurde Guttenbrunner, der vermutlich einen Nervenzusammenbruch erlitt, in eine Klagenfurter psychiatrische Klinik überführt, nachdem er einen britischen Offizier „angegriffen haben soll.“ Alle Informationen zum Leben Guttenbrunners sind folgender Monographie entnommen: Bernhard Albers: *Dichtung und Wahrheit. Versuch über Michael Guttenbrunner*. Aachen: Rimbaud, 2010, S. 22, 23, 28, 30, 34, 37 und 44. Zum Soldaten-Sein und zu Griechenland-Gedichten von Michael Guttenbrunner siehe auch den Text von Chrysoula Kambas: „Junger Dichter als Soldat. Die Besetzung Griechenlands bei Walter Höllerer und Michael Guttenbrunner.“ In: *Die Okkupation Griechenlands im Zweiten Weltkrieg. Griechische und deutsche Erinnerungskultur*. Hg. von Chrysoula Kambas und Marilisa Mitsou. Köln u.a.: Böhlau Verlag, 2015, S. 421-451.

1404. *Schmerz und Empörung. Eine Anthologie*. Hg. von Michael Guttenbrunner. Sekirn (Österreich): Eduard-Kaiser-Verlag, 1946.

weiterhin als wesentliche Elemente im Leben und Werk von Guttenbrunner vernehmbar.¹⁴⁰⁵ Schmerz über die im Krieg begangenen Gräueltaten, die Guttenbrunner nicht nur als begangenes Verbrechen „an unzähligen Einzelnen [...] sondern an der ganzen Menschheit“ betrachtete und Empörung über die Verdrängung „der Ungeheuerlichkeiten der Nazi Herrschaft und des Kriegs“ sowie über den Entwicklungsverlauf in der zweiten Republik Österreich, wo der Faschismus auch nach 1945 laut Guttenbrunner immer noch einen Weg fand.¹⁴⁰⁶

Des Weiteren liegt das Kriegserlebnis allen Gedichtbänden von Guttenbrunner zugrunde, vom ersten Band *Schwarze Ruten* (1947) bis hin zum letzten *Lichtvergeudung* (1995). Guttenbrunners Kriegsliteratur, die sehr schlüssig in der Sekundärliteratur erforscht und abgezeichnet wurde, weist zwei distinktive Merkmale auf. Zum einen fließt Biografisches hinein bzw. wie es Klaus Amann zur Sprache brachte, gibt es „im gesamten literarischen Werk Guttenbrunners [...] keinen einzigen fiktionalen Text [...] Alles was er geschrieben hat, entstammt diesen Räumen des Persönlichen, ist mehr oder minder direkt mit seiner Biografie, mit Erlebtem, Erlittenem, Erlerntem und Geschautem verknüpft.“¹⁴⁰⁷ Es lag allerdings nicht in Guttenbrunners Absicht, mittels Lyrik einen harten und genauen Geschichtsunterricht zu erteilen; bei Guttenbrunner kam es in erster Linie nicht auf Geschichte oder Wirklichkeitsabbildung an, sondern auf die affektive Beeinflussung des Lesers bzw. auf dessen Erschütterung.¹⁴⁰⁸ Zum anderen setzte mit den Jahren eine Entwicklung in der Kriegsliteratur von Guttenbrunner ein; diese zeigte sich darin, dass eine ausdrückliche Fixierung auf Zeit und Ort

1405. Albert Berger: „Michael Guttenbrunner. Nur Narr! Nur Dichter!“ In: *Michael Guttenbrunner*, S. 80-99, hier S. 82. In seinem Text konstatierte A. Berger, dass der Titel der Anthologie (*Schmerz und Empörung*) aus dem Jahr 1946 „sich als Motto für die Entwicklung Guttenbrunners bis in die jüngste Gegenwart“ eignet. Klaus Amann merkte im gleichen Kontext an, dass der Hauptbeweggrund für das Schreiben Guttenbrunners „Schmerz und Empörung“ war. Vgl. Klaus Amann: „Morallaboratorium Literatur. Anmerkungen zu Michael Guttenbrunner.“ In: *Michael Guttenbrunner. Texte und Materialien*. Hg. von Manfred Müller und Helmuth A. Niederle. Wien: Löcker, 2005, S. 11-29, hier S. 15.

1406. Vgl. „Der Krieg ist für Guttenbrunner kein bloßes Politikum, sondern ein absoluter Sündenfall der Menschheit, nicht nur ein kollektiver Abstieg in die Bestialität, sondern ein Absturz ins Nichts.“ in: Christian Teissl: *Wege ins Ungereimte: Zur Lyrik Michael Guttenbrunners*. Aachen: Rimbaud, 2005, S. 206. Vgl. ebenfalls Berger, „Nur Narr. Nur Dichter“, S. 84 und Teissl, *Wege ins Ungereimte*, S. 50, 52-53: „Guttenbrunner [...] hat sich mit den Realitäten des Landes ohne Unterlass auseinandergesetzt. Vor allem das Weiterwirken des Faschismus lange Jahre nach der Befreiung [...] war ihm ein schmerzender Stachel und zudem ein unerschöpflicher Gegenstand seiner Polemik.“

1407. Amann, „Morallaboratorium“, S. 16.

1408. Folgende Selbstnotiz Guttenbrunners beleuchtet exemplarisch die Funktion, die der Lyrik nachkommen soll: „In diesen Gedichten aus meinem Leben und aus der nationalen Geschichte erfahren die zündenden historischen Fakten eine Klassifikation, die der Wirklichkeit nicht immer entspricht und in einer wissenschaftlichen Arbeit, die mit Dokumenten rechnet und den Beweis führt, anstößig wäre [...] Ich bemerke noch, daß Gedichte, wie ich sie auffasse, keine Lehrstücke sind und daß ich stets verschmähte, in Gedichten theoretische Schüsse zu ziehen. Also nichts als Affekt und Attacke; und nicht Unterricht, sondern Erschütterung.“ (Michael Guttenbrunner: „Selbstschau.“ In: *Michael Guttenbrunner*, S. 294-297, hier S. 296).

des Kriegsgeschehens an die Stelle eines abstrakten, allgemeinen und außerhistorischen Zuges trat. Während die im Krieg entstandenen Gedichte aus *Schwarze Ruten* durch eine „verallgemeinernde Tendenz“ und einen „Abstraktionsgrad“, in Anlehnung an Teissl, geprägt sind, verweisen die Gedichte aus der dreißig Jahre später (1975) konzipierten Sammlung *Der Abstieg* sowie aus *Lichtvergeudung* (1995) durch die in den Titeln erhaltenen Daten sehr genau auf das „wann und wo des geschilderten Kriegsgeschehens.“¹⁴⁰⁹

In allen Gedichtbänden, von *Schwarze Ruten* über *Opferholz* bis hin zu *Der Abstieg* und *Lichtvergeudung*, sind Gedichte eingestreut, die einen deutlichen Bezug zur „Schicksalslandschaft“ von Guttenbrunner, gemeint ist Griechenland, aufweisen.¹⁴¹⁰ Da sich Guttenbrunner Griechenland nicht als „Bildungsreisender“ sondern als Soldat näherte, sind Annäherung und Bekanntschaft mit Griechenland mit dem Kriegserlebnis bzw. mit Gewalt und Schmerz verbunden.¹⁴¹¹ In dem Band *Im Machtgehege IV* besann sich Guttenbrunner in der unpersönlichen dritten Person auf den großen Schmerz, der von ihm Besitz nahm, als er als junger Rekrut auf fremde Länder stieß:

Das große Wehe ergriff ihn erst, beim Schritt über die Grenze, als er zum erstenmal fremdes Land betrat; auf dem Feldzug von Land zu Land; auf dem Marsch durch Fleisch und Blut und von Krieg und Sieg zerrüttete Verhältnisse unterworfenen Völker [...] das letzte im schwungvollen Kriegsjahr 1941 war Griechenland.¹⁴¹²

Besonders einleuchtend für Guttenbrunners Seelenverfassung, als das Nazideutschland Griechenland am 6. April 1941 angriff, ist das Gedicht „An Griechenland I.“ Hier tritt ein lyrisches Ich auf, das Griechenland für etwas Ehrwürdiges hält und dieses direkt anspricht: „Als sich Germaniens Kriegsmaschine / in das Gebein deiner Verteidiger / blutig steile Wege schnitt, / betrat ich deinen heiligen Freiheitsboden. // Die Thermopylenstraße rauchte / von den

1409. Vgl. Teissl, *Wege ins Ungereimte*, S. 105-106 und Berger, „Nur Narr. Nur Dichter“, S. 85.

1410. Vgl. exemplarisch die Gedichte: „Mystikon“, „Etappe im Süden“ aus *Schwarze Ruten*. „Athen im Schnee“, „Athen 1965“, „Griechenlandreise 1967“, „Der Kreter (nach Kazantzakis)“, „Auf Turkobunia“ aus *Der Abstieg*. „Nach vierzig Jahren“, „Altgriechisch“, „Griechisch“, „Erotokritos“, „Der Klephten-Kapetan (von Konstantaras)“, „Die Inseln“, „Amorgos (Andenken an Lorenz Gyömörey)“, „Die Männer von Athen (27. April 1941 – für Dimos und Nikos)“ aus *Lichtvergeudung* jeweils in: Michael Guttenbrunner: *Gesang der Schiffe. Gedichte*. Düsseldorf: clausen, 1980, S. 9 und 11. Michael Guttenbrunner: *Der Abstieg*. Pfullingen: Neske, 1975, S. 10, 15, 16, 67, 75. und Michael Guttenbrunner: *Lichtvergeudung*. Wien: Löcker, 1995, S. 10, 12-13, 14, 16, 17, 19, 29. Griechenland wird als Guttenbrunners Schicksalslandschaft von Klaus Amann genannt. Vgl. Amann, „Morallaboratorium“, S. 16.

1411. Richard Wall: *Wortwerkstätten Michael Guttenbrunners. Fotos und Texte: mit ausgewählter Prosa aus dem Nachlass*. Wien: Löcker, 2009, S. 44.

1412. Michael Guttenbrunner: *Aus dem Machtgehege. Prosa 1976-2001*. Aachen: Rimbaud, 2001, S. 121-122.

schleifenden Füßen / deiner geschlagenen Söhne. / Todesangst packte mich, / als ich dich liegen sah / unter den nackenbeschreitenden Stiefeln.“¹⁴¹³

Ins Auge fällt, dass die Gemütslage der Sieger (Guttenbrunner) und Besiegten (Griechen) insofern eine beträchtliche Umkehrung erfuhr, als Todesangst nicht die Besiegten sondern die Sieger in Besitz nahm. Der Sieg auf dem „heiligen Freiheitsboden“ Griechenlands kam dem lyrischen Ich als Niederlage vor, wie Daniela Strigl treffend bemerkte, denn es waren die deutschen Streitkräfte, die „den antiken Boden entweiht [...] die Zeugnisse seiner Geschichte besudelt“ haben.¹⁴¹⁴

Ähnliches gilt für das Gedicht „Athen im Schnee“, in dem Guttenbrunner erneut die Perspektive des Besiegten und Sympathisanten mit den niedergeworfenen Griechen einnimmt; darauf weist die Verwendung des temporalen Ausdrucks „nach der Niederlage“ im Einleitungsvers des Gedichts hin. Guttenbrunners Identifikation mit den Griechen lief auf eine Selbstinszenierung als Widerständler hinaus und wurde, wie es noch zu zeigen ist, in verschiedene Gedichte (auch ins Gedicht für Jannis Ritsos) kanalisiert.

Athen im Schnee¹⁴¹⁵

Im ersten Winter nach der Niederlage
fiel Schnee; ganz Attika
war weiß und kalt und voller Hungersnot.
Die Armen barfuß, hohl bis auf die Knochen,
mit Bäuchen, von der Seuche aufgebläht,
sie essen Gras, Abfall und Aas,
und alles, was der Hunger ohne Ekel
verschlingt, und fallen um
und sterben wie die Fliegen.

Eine „naive Schwärmerei“ wie auch eine „reine Idylle“ blieben bei Guttenbrunner aus, denn die Betrachtung der Landschaft und der antiken Baudenkmäler traf auf das Kriegserlebnis, wie D. Strigl anmerkte.¹⁴¹⁶ Anders formuliert ist eine Ästhetik des Schönen notgedrungen mit einer Ästhetik des Grauens verwoben. Um es mit Christian Teissl zu erklären, sind „das Schöne und die Gräuel in Guttenbrunners Texten keineswegs klar voneinander abgegrenzte Bereiche,

1413. Michael Guttenbrunner: „An Griechenland I.“ In: *Griechenland. Eine Landesstreuung*, S. 20.

1414. Daniela Strigl: „Die Partei der Armut und der Freiheit. Guttenbrunners Griechenland.“ In: *Michael Guttenbrunner. Texte und Materialien*, S. 49-68, hier S. 51.

1415. Michael Guttenbrunner: „Athen im Schnee.“ In: *Gesang der Schiffe*, S. 100.

1416. Strigl, „Die Partei der Armut und der Freiheit“, S. 50. Vgl. charakteristisch die Gedichte: „Mystikon“ und „Kreta“ in: Guttenbrunner, *Griechenland. Eine Landesstreuung*, S.17. Siehe im gleichen Kontext die vierte Strophe aus dem Gedicht „An Griechenland I“, die über folgenden Wortlaut verfügt: „Ich schaute deine Nymphen blutgestreift, / und kotbeschmiert die Koren / und den Giebel des Parthenon.“ (Guttenbrunner, *Griechenland. Eine Landesstreuung*, S. 20).

sondern zumeist ineinander verschränkt.¹⁴¹⁷ Die Verkettung von Schönem, wie sich dieses in der Natur zeigt, und Grauenhaftem (Kriegshorror) schlug dem Leser Guttenbrunners unverkennbar entgegen. Stellvertretend dafür kann der Text „Kreta“ aus *Im Machtgehege V* angeführt werden, der zunächst den Eindruck kreiert, dieser habe voller Anmut die Insel Kreta zum Thema:

Ein weisser Glanz lag über Land und Meer und schimmernd hing der Äther ohne Wolken.
Die höchsten Berge Kretas waren noch in langer Kette mit Schnee bedeckt; aber in den
ebenen Breiten lagen die schweren goldenen Tafeln des reifen Getreides [...].¹⁴¹⁸

Die oben gezeichnete idyllische Vedute wurde allerdings von aufsteigendem Rauch der Luftlandeschlacht um Kreta jäh unterbrochen und ging in eine realistische Beschreibung verwesender Soldatenleichen über. Dabei könnte der Kontrast zwischen Textanfang (Naturschönheit) und Ende (Horror bzw. Abscheu) kaum drastischer gewesen sein.¹⁴¹⁹

So kamen mir, auf allen Seiten fallend, schreiend und entatmet [...] Aber dort stießen wir
auf die Leichen von Soldaten, die schon vor Tagen gefallen waren [...] Die Hitze hatte sie
gärend aufgebläht und mit dem Wachstum der Verwesung ins zerrissene Astwerk
eingepreßt. [...] Die Fliegen tobten auf ihrer Beute in Schwärmen, vom Gestank nicht zu
unterscheiden; das war, wie kein Wort es ausdrückt und keine Feder denkbar, es zu
zeichnen.¹⁴²⁰

Es gilt festzuhalten, dass sich die Präsenz Griechenlands im Werk von Guttenbrunner nicht in Gedichten erschöpft, die ein vergangenes Kriegserlebnis vergegenwärtigten; nach dem Krieg näherte sich Guttenbrunner weiterhin Griechenland, wobei seiner Annäherung das Gewicht einer „Sühneleistung“ zufällt.¹⁴²¹ Im Gedicht „Nach vierzig Jahren“ wird z.B. über einen Besuch in Athen Bericht erstattet: „Gezwungen halb und ohne Phantasie / ging er zum dritten Male nach Athen“, wo dieser in der ersten Strophe angelegte „er“ die Gastfreundschaft der Griechen annahm: „Dann nahm er alles, was er dort empfing, / der Freuden Fülle, aus der Hand der Griechen.“¹⁴²² Dieses lyrische Er bezog in der zweiten Strophe des Gedichts die Landschaft

1417. Christian Teissl: „Die Gegengabe. Fünf Thesen zu Michael Guttenbrunner.“ In: *Michael Guttenbrunner. Texte und Materialien*, S. 77-103, hier S. 82.

1418. Guttenbrunner, *Aus dem Machtgehege*, S. 169. Wie Daniela Strigl vorführte, ist der Anfang dieses Textes eine Umarbeitung eines Goethe-Zitats, und zwar aus dem Nausikaa-Fragment: „Ein weißer Glanz ruht über Land und Meer, / und duftend schwebt der Äther ohne Wolken.“ (Strigl, „Die Partei der Armut und der Freiheit“, S. 54 und Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke*. Hg. von Karl Richter u.a. München: Hanser, 1990 (J. W. Goethe: Hg. von Norbert Miller und Hartmut Reinhardt, Bd. 3), S. 232).

1419. Guttenbrunner nahm zur Koexistenz von Schönheit und Grauen folgendermaßen Stellung: „Ich habe von Anfang an Kriegs- und Landschaftsgedichte geschrieben, Bilder des Grauens gingen mit Idyllen Hand in Hand.“ (Material aus einem Tonbandgespräch aus dem Jahr 1968 zitiert nach Teissl, *Wege ins Ungereimte*, S. 86).

1420. Guttenbrunner, *Aus dem Machtgehege*, S. 170.

1421. Vgl. Strigl, „Die Partei der Armut und der Freiheit“, S. 55.

1422. Guttenbrunner, *Griechenland. Eine Landesstreuung*, S. 117.

bzw. Berge, Erde, Meer und Himmel von damals ein, das bedeutet die Landschaft vor vierzig Jahren, die im Laufe dieser Zeit (vierzig Jahre) paradoxerweise gleich geblieben ist: „Die Grenzen der Berge sind noch die alten. / Das Gebliebene genügt: der Boden unter den Füßen, / der Himmel und das Meer.“¹⁴²³

Die gleichbleibende Landschaft agierte am Ende der zweiten Strophe als Auslöser der Erinnerung; das lyrische Er ist sogar imstande, die Stelle wieder ausfindig zu machen „für den Kuß“, der seine Liebe vor vierzig Jahren versiegelte.¹⁴²⁴ Das Ende dieser zweiten Strophe markierte insofern einen Wendepunkt im Gedicht, als sich das eingangs mit „er“ bezeichnete reisende Subjekt in ein persönliches „du“ verwandelte. Dieses „du“ besann sich in Betrachtung der griechischen Landschaft auf seine vergangene Liebe ebenso wie auf das Kriegserlebnis.

Die dritte und letzte Strophe baute genau auf die Gegenüberstellung zwischen damals (Krieg) und jetzt (sorgenfreies Leben): „Hier, wo es über Griechenleichen ging, / gehst du mit Griechen jetzt zum Wein / und zechst in Turkobunia Hand in Hand, / wo einst der Aberoff aus Haut und Knochen stand, / vollgepfercht bis zum Exzeß. / Und immer wieder wurde frisch geladen.“¹⁴²⁵

Diese Verse, geschöpft aus der Vergangenheit – Guttenbrunner saß tatsächlich im Aberoff-Gefängnis – sowie auch aus der Gegenwart, drückten ganz direkt aus, dass Griechenland für Guttenbrunner ohne Rückbesinnung auf die Kriegsvorgänge nicht wahrgenommen werden konnte.¹⁴²⁶

Nicht zuletzt unterzog Guttenbrunner im Griechenland der 60er- und 70er-Jahre die politischen Entwicklungen einer kritischen Betrachtung. Im Gedicht „Athen 1965“ wurde z.B. auf die Inhaftierten der Militärdiktatur auf Verbannungsinseln ostentativ hingewiesen: „Die Männer von Athen, / zwei Jahre später vom Büttel / aus den Betten geholt, / wohnen jetzt mitten im Wasser.“¹⁴²⁷ Des Weiteren ist im Gedicht „Griechenlandreise 1967“ die Rede von einer verhinderten Reise nach Griechenland, denn „der Wagen brach“ und das lyrische Ich gab es auf: „[...] ich gab es auf. / Der Mut war mir genommen.“¹⁴²⁸ Stattdessen kam Griechenland auf das lyrische Ich zu, wobei sich das Land zu einem menschlichen Wesen hypostasiert, und „mit

1423. Guttenbrunner, *Griechenland. Eine Landesstreifung*, S. 117.

1424. Ibid.

1425. Für eine Analyse dieses Gedichtes vgl. Kaszyński, „Krieg und Gewalt in der Lyrik von Michael Guttenbrunner“, S. 112.

1426. Vgl. Teissl, *Wege ins Ungereimte*, S. 72-73: „Denn das Kriegsgeschehen [...] hat die Landschaften gezeichnet [...] und die Erinnerung an das, was etwa in der für den Dichter so prägenden südlichen Landschaft – auf Kreta, auf Turkobunia, in Athen – in den Jahren der Henkerherrschaft geschehen ist, beeinträchtigt den Blick, den er späterhin auf sie wirft.“

1427. Guttenbrunner, *Griechenland. Eine Landesstreifung*, S. 115.

1428. Guttenbrunner, *Griechenland. Eine Landesstreifung*, S. 116.

keuchender Brust, schweißbedeckt, / das Knie, die Hände vorgestreckt“ das lyrische Ich um Hilfe anfleht.¹⁴²⁹

Auffallend sind dabei die Berührungspunkte mit dem bereits erwähnten Gedicht „An Griechenland I“. Hier wie da steht Griechenland „unter Stiefeln“ bzw. es war besetzt.¹⁴³⁰ Im Gedicht „An Griechenland I“ sind es die „nacktenbeschreitenden Stiefeln“ der Kriegsmaschine Germaniens, während es im Gedicht „Griechenlandreise 1967“ die Stiefel der Kolonisten sind: „steht Griechenland / vom Stiefel gestriegelt / und auf allen Seiten abgeriegelt.“¹⁴³¹

Aus Guttenbrunners Annäherung an Griechenland gingen nicht nur Gedichte hervor, die der österreichische Dichter 2001 in einem Gesamtband *Griechenland. Eine Landesstreifung* mit einschlägiger Lyrik und Prosa herausgab, sondern auch ein Reiseführer, der nicht wie üblich für den Massentourismus gedacht war und den Titel *Traumfahrt durch Griechenland* trug.¹⁴³²

Guttenbrunner nahm in einem Akt „geistiger Wiedergutmachung“ für sich in Anspruch, Griechenland geographisch, historisch und literarisch auf die Spur zu kommen, und zwar jenseits der Debatte um die „Sehnsuchtsländer der Klassik.“¹⁴³³ Dabei „entdeckt er für sich“, wie Strigl konkludierte, „das byzantinische Hellas und die neugriechische Literatur von Nikos Kazantzakis bis Jannis Ritsos.“¹⁴³⁴ Guttenbrunner, der „die zeitgenössischen Griechen in seinem Werk ernsthaft rezipierte“,¹⁴³⁵ konzipierte und entwarf das Bild des zeitgenössischen Griechen bzw. das Griechentum im schroffen Gegensatz zum Deutschtum,¹⁴³⁶ wobei Guttenbrunner, ebenso wie sein Freund und Vermittler aus dem Griechischen Lorenz Gyömörey, das Griechentum zum Sinnbild für ungebrochenen Freiheitswillen erkor.¹⁴³⁷ Der in

1429. Ibid.

1430. Vgl. Guttenbrunner, *Griechenland. Eine Landesstreifung*, S. 20.

1431. Guttenbrunner, *Griechenland. Eine Landesstreifung*, S. 20 und 116.

1432. *Traumfahrt durch Griechenland. Einleitung Hugo von Hofmannsthal. Essays Michael Guttenbrunner. Fotos Rudolf Schneider-Manns. Au. Begleittexte Gerhart Langthaler. 96 Farbbildseiten mit 142 Abbildungen und 4 Karten.* Wien u.a.: Verlag Fritz Molden, 1981.

1433. Daniela Strigl: „Laudatio für Michael Guttenbrunner. Theodor Kramer-Preis 2004.“ In: *Michael Guttenbrunner. Texte und Materialien*, S. 107-114, hier S. 113.

1434. Strigl, „Laudatio“, S. 113. Vgl. hier (Abbildung 18) Guttenbrunners Arbeitsraum in seiner Wiener Wohnung. An der Rückwand des Raumes stand die Griechenland-Bibliothek, die Kunstbücher, Reiseführer, Philosophie und Dichtung von Homer bis zu Kavafis, Seferis und Ritsos umfasste. (Wall, *Wortwerkstätten*, S. 42).

1435. Strigl, „Die Partei der Armut und der Freiheit“, S.59.

1436. Vgl. dazu die in der Sammlung *Lichtvergeudung* (1995) enthaltenen Gedichte „Griechisch“ und „Die Deutschen.“ Guttenbrunner, *Lichtvergeudung*, S. 13 und 37. Wie Daniela Strigl kommentierte, „es war wohl auch die verhängnisvolle Konjunktur des Redens über das Deutschtum, die Guttenbrunner das Griechentum in den leuchtendsten Farben des Kontrasts erscheinen ließ.“ (Strigl, *Die Partei der Armut und der Freiheit*, S. 64).

1437. Lorenz Gyömörey übersetzte u.a. Gedichte von Kavafis und Seferis ins Deutsche und engagierte sich als Schriftsteller seit der Militärdiktaturzeit für Griechenland und griechische Literatur. Vgl. Lorenz Gyömörey: *Griechenland. Ein europäischer Fall.* Wien und Hamburg: Zsolnay, 1970 und *Kavafis-Seferis. Auswahl aus den Gedichten.* Athen: Eridanos, 1984. Mehr zu diesem Gedichtband in: Biza, *Die Rezeption des Werks von*

Im Machtgehege IV gegebene Einblick in die Griechenlandrezeption von Lorenz Gyömörey trifft auch auf Guttenbrunner zu; denn beide Männer sahen „im griechischen Volk [...] den gemeinen freien und gleichen Mann, [...] dem noch keine Tyrannei das Kreuz gebrochen hat.“¹⁴³⁸



Abbildung 18: Die griechische Bibliothek Guttenbrunners. Im Hintergrund das Aberoff-Gefängnis. Aus dem Buch *Wortwerkstätten*.

6.1 Guttenbrunners Ritsos-Gedicht - (Selbst-)Stilisierung zum Widerständler?

Ein derart gestalteter, freier Mensch ist Jannis Ritsos gewesen, dem Guttenbrunner ein Denkmal-Gedicht widmete („An Ioannis Ritsos“ / „Ioannis Ritsos“), das erstmals 1975 in Guttenbrunners Gedichtband *Abstieg* erschien.¹⁴³⁹ In diesem Kapitel wird das Augenmerk auf

Konstantin Kavafis in Deutschland, S. 7-8 (unveröffentlichte Masterarbeit). Vgl. hier die Schlussverse des Gedichtes „Griechisch“ von Guttenbrunner: „Des Griechen Gang ist aufrecht, frei und schwebend, / so wie sein Herz und seiner Sinne Land, / im Meer wie auf der Erde lebend / spuckt Knoblauch er auf jede Kerkerwand!“ (Guttenbrunner, *Griechenland. Eine Landesstreifung*, S. 122).

1438. Guttenbrunner, *Aus dem Machtgehege*, S. 111. Vgl. im gleichen Kontext folgende Stelle aus *Aus dem Machtgehege*, S. 109-110. Gyömörey wie auch Guttenbrunner nahmen „[...] am Griechentum die Partei der Armut und der Freiheit“ und schlugen „in seinem Namen westlicher Hypokrisie auf den Mund“; zudem trugen sie zur Ausgrabung des „lebenden Griechen“ sowie zur Entlarvung der „Narben seiner geschichtlichen Wunden auf der sich hebenden und senkenden Brust“ bei. Ausführlich zur Wahrnehmung und Konzeption des Griechischen bei Michael Guttenbrunner siehe: Strigl, „Die Partei der Armut und der Freiheit“, S. 62-65.

1439. Das Gedicht erschien erstmals 1975 im Gedichtband *Der Abstieg* unter dem Titel „An einen Griechen.“ Vgl. Guttenbrunner, *Der Abstieg*, S. 24. Mit gleichem Inhalt und verändertem Titel („An Ioannis Ritsos“ und „Ioannis Ritsos“), der den Bezug auf Ritsos exemplifizierte, wurde das Gedicht jeweils in *Politische Gedichte* und *Griechenland. Eine Landesstreifung* erneut herausgegeben. Michael Guttenbrunner: *Politische Gedichte*. Wien: Ephelant-Verlag, 2001, S. 45 und Guttenbrunner, *Griechenland. Eine Landesstreifung*, S. 120.

dieses Gedicht und darüber hinaus auf die geistige Nähe zwischen Michael Guttenbrunner und Jannis Ritsos gerichtet.

Guttenbrunners wie auch Ritsos' Oeuvre entfaltete sich durch die Einwirkung von Tod, Not, Krieg, Unrecht und Gewalt.¹⁴⁴⁰ Während der maßgebende Impuls für Guttenbrunners Schaffen von dessen Erfahrung als Akteur in der Nazidiktatur und im Krieg hervorgerufen wird, lassen sich viele Gedichte von Ritsos aus der Perspektive eines Opferstatus durch das Erlebnis des Zweiten Weltkrieges, des griechischen Bürgerkriegs, der Niederwerfung der Linken und des darauf folgenden Lebens im Exil (1948-1952) lesen. Bei aller Verschiedenheit in den Lebensbiographien schöpften beide Dichter aus dem, was sie erlebt, erlitten, erlernt und geschaut hatten. Was mit Blick auf Michael Guttenbrunner gesagt wurde, dass „Mann und Werk eins“ seien sowie dass sich „sein gesamtes Werk“ als eine „einzige, große [...] fragmentierte Autobiographie“ lesen ließe, kann wohl auch auf das Ritsos-Werk übertragen werden.¹⁴⁴¹ Für den griechischen ebenso wie den österreichischen Dichter gilt, dass sowohl die eigene als auch die Nationalgeschichte in das Werk einfließen, während das eine (das Werk) aus dem anderen (aus der Geschichte) hervorging.¹⁴⁴²

Darüber hinaus ist Ritsos' Kunstverständnis mit dem Guttenbrunners verwandt, denn die Dichtkunst tut sich in jedem einzelnen Lebensbereich für beide Dichter auf bzw., wie Klaus Amann es formulierte, ist die „Schriftstellerei [...] eine das ganze Leben verschlingende Affaire, eine Passion und ein Drama.“¹⁴⁴³ Des Weiteren knüpfte sich ein ethischer Impuls an die Lyrik von Guttenbrunner ebenso wie an die von Ritsos; dieser Impuls schrieb vor, Humanität mittels Kunst zu fördern und verkehrte Lebensordnungen umzukehren.¹⁴⁴⁴ Jeder der beiden

1440. Guttenbrunner fing im Kriegsdienst an, „unter Widrigkeiten und Widerlichkeiten“ seine ersten Gedichte zu schreiben, „um einen Funken von dem zu bewahren, was als Menschenwürde bezeichnet wird.“ Dieser Satz, der auf das Buch *Wortwerkstätten* von Richard Wall zurückgeht, kann auch auf das Werk von Ritsos angewendet werden. (Wall, *Wortwerkstätten*, S. 39). In der (politischen) Lyrik beider Dichter werden „Geschichtsdaten“ lesbar, „die mit Not und Tod“ verknüpft sind. An die Lyrik von Ritsos lässt sich aber kein Gefühl des Verschuldens anknüpfen, wie es bei Guttenbrunner der Fall war. (Vgl. Michael Guttenbrunner: *Vom Tal bis an die Gletscherwand! Reden und Aufsätze*. Wien: Löcker, 1999, S. 26).

1441. Amann, „Morallaboratorium“, S. 16.

1442. Vgl. Amann, „Morallaboratorium“, S. 16.

1443. Amann, „Morallaboratorium“, S. 17-18. Vgl. dazu Ritsos, „Paralipomena. Interview mit Asteris Kutulas“, S. 160.

1444. Amann, „Morallaboratorium“, S. 25. Vgl. folgendes Zitat von Guttenbrunner, in dem sich ein ethisches Gebot bzw. ein „Hammer des Gewissens“ als Ausgangspunkt für die Gedichtsschreibung entlarvte. „Seit 1934 und mehr noch seit 1938 rebellisch, aber nicht allein durch das, was geschah, sondern noch viel mehr vom Hammer des Gewissens, der in Gedichten schlägt, getroffen, begann ich selbst Gedichte zu schreiben; Gedichte, die auf meine Weise öffentliche Fäulnis, allgemeine Schuld, Terror, Krieg und Völkermord verewigen sollten.“ (Guttenbrunner, *Aus dem Machtgehege*, S. 169). Im gleichen Kontext bezeugte Christian Teissl, dass Guttenbrunner der Auffassung gewesen sei, dass „alles Ästhetische ethisch fundiert sein muss und umgekehrt die ethische Forderung, die ein Kunstwerk [...] an seinen Betrachter bzw. Leser stellt, stets organisch aus seiner

Dichter stellte auf seine Art die Rechtlosigkeit und Willkür in Kriegs- aber auch in Friedenszeiten an den Pranger: Ritsos die Verbannung der griechischen Linken und Guttenbrunner die Verdrängungsmechanismen, die in der österreichischen Nachkriegsgesellschaft am Werk waren.¹⁴⁴⁵ All jener Fäulnis, Schuld und Menschenrechtsverletzung in Kriegs- und Friedenszeiten setzte Guttenbrunner, eine „vitale Lust an den Schönheiten der Welt und am gestalterzeugenden Wort“ entgegen;¹⁴⁴⁶ diese Lust sei in Anlehnung an Guttenbrunner imstande die Welt zu erkunden, ja sie zumal zu verwandeln und Menschenentrechtung und Menschenschändung abzubrechen. Diese der Dichtkunst attestierte kreative und weltverändernde Funktion erinnert stark an Jannis Ritsos und an seine Wahrnehmung von Dichtkunst und Schönheit als Widerstandsform gegen alles, was ein Menschenleben entwertet.¹⁴⁴⁷

Es gilt festzuhalten, dass die Dichtkunst nicht nur als ein „Versuch der Kompensation, des Ausgleichs nicht vorhandener Erlebnisse“ oder traumatischer Erfahrungen zu verstehen ist, sondern dass sie sich auch, laut Ritsos, aus Erfüllung und Vollkommenheit ergibt.¹⁴⁴⁸ So gesehen verewigt die Dichtkunst das Schöne. Ähnliche Gedankengänge zeichnen sich auch bei Guttenbrunner in Stücken ab, wie z.B. im Folgenden:

Das Gedicht ist eine Gegengabe. Ein Opfer, das dem Übermächtigen dargebracht wird, aus dem Bedürfnis, gegenüber einem großen Glück oder einer Qual zu bestehen, soweit dies einem Sterblichen überhaupt möglich ist. Durch die Ausübung der Verskunst zu bestehen vor dem Schönen und Guten, das Menschen empfangen [...]¹⁴⁴⁹

Diese geistige Nähe bzw. Wahlverwandschaft zwischen Guttenbrunner und Ritsos, die sich dem Leser unverkennbar aufdrängt, motivierte Guttenbrunner womöglich dazu, im Kontext der Annäherung an Griechenland Ritsos ein lyrisches Denkmal zu setzen.¹⁴⁵⁰ Darüber hinaus

ästhetischen Struktur hervorgeht.“ (Teissl, *Wege ins Ungereimte*, S. 207). Im Werk von Ritsos lässt sich ebenfalls ein Bezug zwischen ästhetischer Struktur und ethischer Forderung stellen, aber von einem unterschiedlichen Standpunkt. Bei Ritsos verschwisterte sich der politisch-soziale Einsatz (das Ethische) mit einem Begriff der Schönheit (das Ästhetische) als Mittel zur Selbsterneuerung und Selbsterhaltung. Siehe hier das Kapitel: 3.7.1.

1445. Vgl. Teissl, *Wege ins Ungereimte*, S. 73.

1446. Berger, „Nur Narr. Nur Dichter“, S. 82.

1447. Vgl. Ritsos, „Biographie, Malerei und die Hoffnung in die Geschichte“, S. 132-133.

1448. Vgl. Ritsos, „Biographie, Malerei und die Hoffnung in die Geschichte“, S. 135 oder Ritsos, „Über das Ablegen der Masken. Gespräch mit Intellektuellen auf Zypern“, S. 123 und Berger, „Nur Narr. Nur Dichter“, S. 83. Laut Guttenbrunner sind Tod und Krieg als Widerpart der Lebenslust und Schönheit zu konzipieren, mit denen sich die Dichtkunst konfrontiert sieht. Bei Ritsos wächst die Dichtung, wie bereits geschildert, aus Widerstand ebenfalls gegen Tod, sowie Vergänglichkeit, Krankheit, Verkrüppelung und Minderwertigkeitskomplexe.“

1449. Guttenbrunner, „Selbstschau“, S. 296.

1450. Trotz der besagten Wahlverwandschaft sind Guttenbrunner und Ritsos unterschiedlichen künstlerischen Wegen gefolgt. Guttenbrunner bewahrte im Gegensatz zu Ritsos, der besonders nach 1956 im Zuge der Entstalinisierung dem dichterischen Experiment positiv gegenüber stand, Respekt vor der überlieferten Form. Vgl.

konzipierte Guttenbrunner seine Selbstinszenierung als Freiheitskämpfer und Nazigegner. Wie aus dem unten angeführten Gedicht ersichtlich wird, nahm Guttenbrunner das Symbol des Menschen und Dichters Ritsos auf, der mit Werk und Leben den Sieg der Poesie über tyrannische, mörderische und faschistische Mächte bewies, und er machte das für das eigene Leben geltend: „Ich sehe dich zuletzt im Aberoff, / und Anno Schnee das schmutzige Zeug / der deutschen und der italienischen Armee / verlängert um das griechische Leichentuch. // Die Armen suchen unterm Schnee. / Sie gehen, verschönernd das Gefild, / um Gras und Klee, / und schlingen, was sie finden. // Mit dir zusammen an die Wand gestellt, / schloß ich mit dir den Bund. / Und es ist jetzt wie einst, / wenn jäh dein Laut mich trifft. / Dann, übermannt vom Wolkenhaupt / der einst betretenen Ferne, / antworte ich mit Flüsterlaut / griechischem Schlangengang.“¹⁴⁵¹

Es stellt sich zunächst die Frage nach dem Titel des Gedichtes. Trotz aller Nähe zwischen Guttenbrunner und Ritsos feierte das Gedicht im Gedichtband *Abstieg* unter dem Titel: „An einen Griechen“ ein „herrenloses“ Debüt, wie Daniela Strigl kommentierte.¹⁴⁵² Der Grund für diese im Titel widergespiegelte Distanz kann in Ritsos' Parteizugehörigkeit bzw. in Guttenbrunners Parteilosigkeit gesucht werden, was nicht nur in die Lebenshaltung beider Dichter, sondern auch in ihre Poesie hineinspielte.¹⁴⁵³ Dem Dichter Guttenbrunner ist, wie Albert Berger feststellte, „die ganze mit Wir überschriebene Betriebsamkeit“ nicht nur von Parteien, sondern auch von Fraktionen, Interessengruppen und Vereinen, grundsätzlich

Teissl, *Wege ins Ungereimte*, S. 183. Bei allen antirealistischen, expressiven und surrealistischen Elementen, die im Werk von Guttenbrunner vorkommen, blieb dieser, wie Christian Teissl aufzeigte, in formaler Hinsicht „vielfach konservativ“ und bediente sich konsequent metrischen Strukturen und des Reims. (Teissl, *Wege ins Ungereimte*, S. 208 und 209). Das Werk von Ritsos verweist hingegen erstaunliche Vielfalt, die, wie bereits geschildert, von Kurzgedichten eines reduzierten und kargen Sprachdukus bis hin zu weiten, lyrisch-meditativen Gedichten reicht. Ritsos stellte in seinem Werk einen Bezug zu der tradierten Versform, aber auch zum freien Vers und schöpfte nicht nur aus dem Inventar des Sozialistischen Realismus (vor allem in seiner Frühphase), sondern auch aus mythischen, modernen und surrealistischen Quellen.

1451. Michael Guttenbrunner: „Joannis Ritsos“ In: *Griechenland. Eine Landesstreuung*, S. 120. Wie Kambas zeigte, beschwor Guttenbrunner mit seinem Ritsos-Gedicht eine „Werkkontinuität“, die sehr präzise im Zusammenhang zwischen „Dichtung und Kampf – auch im Sinne des Widerstands“ stand. (Vgl. Kambas, *Junger Dichter als Soldat*, S. 433).

1452. Strigl, „Die Partei der Armut und der Freiheit“, S. 59. Im Gedichtband *Der Abstieg*, in dem das Gedicht „An einen Griechen“ erstmals erschien, kommen acht weitere Gedichte vor, die in einer Beziehung zu Griechenland stehen. Vgl. Fußnote 1410. Dabei ist Ritsos nicht die einzige Person, die im Band *Abstieg* mit einem Gedicht geehrt wurde. *Der Abstieg* enthält zahlreiche Gedichte, die neben Ritsos auch anderen Personen gewidmet sind, z.B. Johann David Sauerländer, Mechtilde Lichnowsky, Wolfgang Benndorf, Theodor Kramer, Giuseppe Parini und Leopardi u.a., die, wie Christian Teissl nahelegte, „den Weg des Dichters gekreuzt und ihn nachhaltig beeindruckt haben.“ (Teissl, *Wege ins Ungereimte*, S. 69).

1453. Der für Ritsos vorgegebene Anschluss der Dichtung an Politik ging der Biografie Guttenbrunners völlig ab; während Ritsos 1964 zumal für die EDA (Vereinte Demokratische Linke) kandidierte, identifizierte sich Guttenbrunner mit keinerlei Kräften der österreichisch-politischen Szene.

verdächtig gewesen;¹⁴⁵⁴ infolgedessen redete Guttenbrunner aus der Perspektive des Einzelnen und aus seinen eigenen Beobachtungen, Qualen und seiner Verantwortung.¹⁴⁵⁵ Diese empörende Einzelperspektive, ebenso wie die Verwerfung der Parteizugehörigkeit und aller Wir-Gefühle, zeigt sich sehr gut an folgender Stelle aus Guttenbrunners Text „Sozialist“.

ich bin schon 1947 wegen fortwährender Betriebsstörung aus der Partei ohne Parteigericht ausgeschlossen worden, und ich habe diese Partei, deren vornehmster Parteizweck mir zu sein schien, dass unnütze Leute sich bereichern, durch fünfzig Jahre hin bei jeder Gelegenheit beschimpft [...] Ich war ein Empörer, aber in erster Linie nur für mich selbst, dass ich selbst ging, ich habe nie an andere gedacht, die mit mir oder für mich gehen sollten, dazu war ich viel zu sehr ein Mann der raschen, stets unüberlegten Tat.¹⁴⁵⁶

Es verdichtet sich somit der Eindruck, dass Guttenbrunner im Unterschied zu Ritsos nie Bleistift und Feder als Waffe im Dienste der Parteilichkeit gebrauchte.¹⁴⁵⁷ Genau in diesem Punkt liegt die Eigenartigkeit der politischen Lyrik von Guttenbrunner, in dessen Verse sich nie *poésie engagée* bzw. die engagierte Dichtung ankündigte.¹⁴⁵⁸ Dass Guttenbrunner Parteizugehörigkeit ebenso wie Wir-Gefühle fern lagen, hinderte ihn vermutlich daran bis 2001 Ritsos namentlich im Titel des Gedichtes zu erwähnen. 1980 bei der zweiten Veröffentlichung des Gedichtes im Band *Gesang der Schiffe*, ein repräsentativer Querschnitt durch das Oeuvre von Guttenbrunner, wurde der Titel „An einen Griechen“ beibehalten und erst im Jahr 2001 durch den Titel „An Joannis Ritsos“ ersetzt.¹⁴⁵⁹

Die Anfänge seiner Bekanntschaft mit diesem bis 2001 anonym gebliebenen Griechen ortete Guttenbrunner sehr präzise in den beiden ersten Strophen des Gedichtes: „Ich sehe dich zuletzt im Aberoff, / und Anno Schnee das schmutzige Zeug / der deutschen und der italienischen

1454. Berger, „Nur Narr. Nur Dichter“, S. 89.

1455. Teissl, *Wege ins Ungereimte*, S. 210.

1456. Zitiert nach: Wall, *Wortwerkstätten*, S. 136.

1457. Ritsos wurde noch zu Lebzeiten zum Mythos der Linken erhoben und als Dichter des Volkes gefeiert, wobei bestimmte Aspekte seines Schaffens, wie in der vorliegenden Arbeit geschildert, aus der öffentlichen Wahrnehmung verschwiegen bzw. getilgt wurden. Guttenbrunner wurde zwar nie zur mythischen Dichter-Figur stilisiert; er gehörte aber in den 50er- und 60er-Jahren, wie Christian Teissl anmerkte, zu den erfolgreichsten und anerkanntesten Dichtern Österreichs. Zu den Ehrungen, die Guttenbrunner bis Ende der 60er-Jahre zuteil wurden, fügten sich der Georg-Trakl Preis (1954) und der Österreichische Staatspreis für Lyrik (1966) hinzu. (Vgl. Teissl, *Wege ins Ungereimte*, S. 184).

1458. Wie Teissl nahelegte, ist der politischen Lyrik von Guttenbrunner ein starker „politischer Gestus“ ebenso wie ein „unmittelbarer Zeitbezug“ eigen. Ihr blieb aber jegliche Perspektive eines kollektiven, identitätsstiftenden „Wir“ fern, das dem Leser so oft bei Ritsos begegnete. (Teissl, *Wege ins Ungereimte*, S. 71).

1459. Vgl. Guttenbrunner, *Gesang der Schiffe*, S. 102 und Guttenbrunner, *Politische Gedichte*, S. 45 sowie *Griechenland. Eine Landessstreifung*, S. 120.

Armee / verlängert um das griechische Leichentuch. / Die Armen suchen unterm Schnee; / sie
gehn, verschönernd das Gefild, / um Gras und Klee / und schlingen, was sie finden.“¹⁴⁶⁰

Es war der erste Winter der deutschen Okkupation Griechenlands (1941-1942), währenddessen
eine hier versinnbildlichte Hungersnot das besetzte Land heimgesucht hatte. An dieser Stelle
kommt kaum eine ins Übertriebene gesteigerte, poetische Bebilderung des Elends im
okkupierten Griechenland auf; dabei war es der Athen-Aufenthalt Guttenbrunners, der in ihm
diese Bebilderung auslöste.¹⁴⁶¹

In den beiden ersten Strophen wurde der grundsätzliche Unterschied zwischen Guttenbrunner,
dem Griechen des Herzen, und dem üblichen Wehrmachtssoldat festgelegt. Guttenbrunner
sympathisierte und identifizierte sich mit Griechenland; deswegen gingen die Landschafts- und
Menschenbeschreibungen von dem Standpunkt der niedergeworfenen Griechen aus. Diese in
den beiden ersten Strophen angedeutete Bindung an Griechenland wurde in der dritten Strophe
am deutlichsten aufgezeigt: „Mit dir zusammen an die Wand gestellt, / schloß ich mit dir den
Bund, / und es ist jetzt wie einst, / wenn jäh dein Laut mich trifft.“

Guttenbrunners Standpunkt ging weit über ein Mitgefühl mit den Griechen hinaus;
Guttenbrunner verleihte sich die Rolle des Widerständlers aus eigenem, freien Willen ein, da er
im Wehrmachtgefängnis Aberoff mit einem Griechen bzw. mit Ritsos „zusammen an die Wand
gestellt“ wurde und mit ihm „den Bund“ schloss. Zudem wird in diesen Versen die Tendenz
manifest, historisch und biografisch belegte Daten mit Phantasie und Wunschvorstellungen zu
vermengen. Während es feststeht, dass Guttenbrunner von November 1941 bis April 1942 im
Aberoff-Gefängnis saß, liegen für die Gefangenschaft von Ritsos keine Beweise vor. Ferner
wurde Guttenbrunner, wie bereits geschildert, nicht wegen Anstiftung bzw. Komplizenschaft
bei Widerstandsplänen zu fünfmonatiger Haft im Aberoff-Gefängnis verurteilt, sondern wegen
„militärischen Diebstahls und Plünderung unter Ausnutzung der Kriegsverhältnisse“.¹⁴⁶²

1460. Kam die Nicht-Erwähnung des Namens von Ritsos womöglich auch aufgrund des distanzierten Eindrucks
zustande, den Ritsos bei Guttenbrunner hinterließ? Der griechische Dichter sei nämlich, so laut Guttenbrunner,
„im persönlichen Umgang hochmütig und schroff“ gewesen. Vgl. hier Strigl, „Die Partei der Armut und der
Freiheit“, S.67.

1461. Die Hungersnot im ersten Jahr der Okkupation Griechenlands hielt, wie bereits gesehen, auch in andere
Gedichte von Guttenbrunner Einzug, wie z.B. ins Gedicht „Athen im Schnee“. (Guttenbrunner, *Der Abstieg*, S.
10). Die deutsche Okkupationspolitik bzw. die Plünderung der landwirtschaftlichen Ressourcen Griechenlands,
ebenso wie die Tatsache, dass die Okkupanten das Land zwangen, für die Kosten der Besatzung aufzukommen,
hatte im Winter 1941/1942 etwa 100.000 Tote zur Folge. Nach historischen Quellen starben im Dezember 1941
nur in Athen täglich um die 300 Menschen an Hunger. (Richard Clogg: *Geschichte Griechenlands im 19. und 20.
Jahrhundert. Ein Abriss*. Romiosini: Köln, 1997, S. 154 und 156).

1462. Albers, *Dichtung und Wahrheit*, S. 22. Vgl. auch die Fußnote 1403 in diesem Kapitel.

Die Wirklichkeit entlarvt die literarische (fingierte) Verdichtung folglich als Selbstinszenierung. Gekoppelt an Ritsos, das Dichter-Freiheitssymbol, gelang es Guttenbrunner, sich selbst zum Freiheitskämpfer und Nazi-Gegner zu erklären.¹⁴⁶³ Kambas erkannte und brachte dies auf folgende Formel: „Dieses Gedicht, das den griechischen Dichter des Widerstands anspricht, fiktionalisiert eine Wahlverwandschaft wegen einer scheinbar gemeinsamen Vergangenheit“ und „dient, recht besehen, der Aufwertung und Neuschreibung eigener biographischer Facetten.“¹⁴⁶⁴

Bei dieser Selbstinszenierung kommt dem Aberoff-Gefängnis eine wichtige Funktion zu; in dem Gefängnis, wo auch Guttenbrunner absaß, wurden während der deutschen Okkupation ca. 2000 Widerstandskämpfer und Partisanen gefangen gehalten; zudem wurde im Hof von Aberoff täglich exekutiert. Guttenbrunner erlebte all dies mit, und genau diese Koexistenz mit den Widerstandskämpfern und Partisanen ist es, worauf das im Gedicht artikulierte gemeinsame Schicksal hinauslief.

Das Aberoff-Gefängnis, ein „emotional aufgeladener Ort“ für Michael Guttenbrunner, wie Richard Wall feststellte, fand auch in *Aus dem Machtgehege* Eingang.¹⁴⁶⁵ Da gab Guttenbrunner äußerst plastisch das erstaunliche Hörerlebnis des Gesanges einiger von der italienischen Armee verhafteten Soldaten wieder. Die Soldaten, „zerlumpete Gestalten“ sangen und bewegten sich auf eine Art und Weise, die sich dergestalt ins Gedächtnis von Guttenbrunner prägte.

1463. Vgl. auch das Gedicht „20. Juli 1944“, in dem diese gekonnte Selbstinszenierung in ähnlichen Konturen zur Sprache kommt. Im Gedicht gab Guttenbrunner vor, einen Vorgesetzten niedergeschlagen und zur Missachtung von Divisionsbefehlen aufgerufen zu haben, infolge des Stauffenberg-Attentats. In Wirklichkeit bedrohte Guttenbrunner aber am 19. Juli 1944, und nicht am 20. Juli, wie es irreführend im Titel des Gedichtes steht, einen Vorgesetzten, ohne Bezug auf Stauffenberg oder Pläne zum Widerstand. (Wall, *Wortwerkstätten*, S. 42 und Guttenbrunner, *Der Abstieg*, S. 13). In gleicher Hinsicht vgl. auch das Gedicht „Der Einzelne“, in dem Guttenbrunner über sein eigenes Soldatenleben in der dritten Person Einzahl Bilanz zog. Dabei kam im Gedicht seine Andersartigkeit zur Sprache denn, „er ist nicht mitmarschiert / und hat nicht mitgesungen / wo mitzumarschieren / und mitzusingen rätlich war.“ Fern jeglichen Heroismus wurden diesem lyrischen Er am Gedichtende das Fehlen eines freien Willens und Schuldgefühle nachgesagt: „Eingezwängt in den Soldatenrock / zog er durch viele / vom Siege verschlungene Länder / und nur in Kirchen und Aborten / fand er noch Rast, zu weinen.“ (Michael Guttenbrunner: „Der Einzelne“ In: *Die Lange Zeit. Gedichte*. Hamburg: Claassen, 1965, S. 32).

1464. Kambas, „Junger Dichter als Soldat“, S. 433.

1465. Wie aus Guttenbrunners Schriften hervorgeht, verband dieser mit seinem Athen-Aufenthalt nicht nur das Aberoff-Gefängnis sondern auch die Erinnerung an die Krankenschwester Katharina Manolides. Diese machte ihm eine Evzonen-Puppe zum Abschiedsgeschenk, als Guttenbrunner 1942 vom Aberoff-Gefängnis aus nach Rußland transportiert wurde. Diese Puppe ist erhalten geblieben und dekorierte seitdem das Haus Vogelweid Guttenbrunners in Saas Fee in der Schweiz. (Vgl. Guttenbrunner, *Aus dem Machtgehege*, S. 178). In diesem Kontext siehe auch das Gedicht „Turkobunia, mein Land“, in dem, in Anlehnung an Richard Wall, die Liebe zwischen Manolides und Guttenbrunner ihren gefühlvollen Niederschlag fand. Mehr dazu in: Wall, *Wortwerkstätten*, S. 43.

Ich lag im Aberoff-Gefängnis in Athen und schlief. Da hörte ich herrlichen Gesang und staunte, die Engel zu hören. Und wachte auf. Der Gesang kam von draußen herein und ging immer weiter. Ich zog mich am Fenstergitter hinauf und sah hinaus. Drunten im Hof, an der Mauer, saßen Soldaten auf der Erde, zerlumpte Gestalten, Arrestanten der italienischen Armee. Das waren die Sänger. Sie hockten auf der Erde und ließen die Köpfe hängen und schwankten leise wie schwimmende Trümmer. Sie hoben und senkten sich mit den Wellen des Gesangs. Ich sah sie von derselben Quelle gespeist, aus welcher Verdi geschöpft hat, und ganz von Harmonie erfüllt.¹⁴⁶⁶

An dieser Stelle lässt sich Guttenbrunners Verbundenheit mit Aberoff abermals nachweisen; das Aberoff-Gefängnis prägte sich in die Erinnerung des österreichischen Dichters ein als Gedenkort für den Widerstand und die Solidarität unter Widerständlern und Nazigegnern. Darüber hinaus bezeugte die letzte Strophe des Gedichtes: „Dann, übermannt vom Wolkenhaut / der einst betreten Ferne, / antworte ich mit Flüsterlaut / griechischem Schlangengang“ die Dauer des Bundes mit Ritsos bzw. mit Griechenland, da Ritsos stellvertretend für sein Heimatland steht.¹⁴⁶⁷ Es ist indes beachtenswert, dass der Bund mit Ritsos, der seinen Anfang mitten im Krieg genommen hatte (so laut Gedicht), im Laufe der Jahre nichts an Intensität einbüßte: „und es ist jetzt wie einst, / wenn jäh dein Laut mich trifft.“ Dem Gedicht, das Anfang der 70er-Jahre (während der griechischen Junta) verfasst wurde, kommt insofern eine Spiegelbild-Funktion zu. Guttenbrunner sah nämlich in Ritsos ein Abbild seines selbst bzw. eines Seelenverwandten. Durch die Schlussverse des Gedichtes: „antworte ich mit Flüsterlaut / griechischem Schlangengang“ hob Guttenbrunner den gemeinsamen Standpunkt mit Ritsos bzw. die gemeinsame Lebenserfahrung und -haltung hervor und zugleich erhob er seinen eigenen „Laut“ als Proteststimme gegen die Militärdiktatur. Das Ritsos-Gedicht von Guttenbrunner gliederte sich somit in die Reihe der Gedichte ein, die für Ritsos als Protestaktionen gegen das griechische Regime zu Papier gebracht wurden.

Im Gedicht kündigten sich ferner zwei beliebte Bildthemen von Guttenbrunner an, und zwar die Kriegserfahrung und die damit einhergehende Selbststilisierung zum Dissidenten, ebenso wie die literarische Verdichtung der griechischen Militärdiktatur.¹⁴⁶⁸ Guttenbrunner attestierte mit diesem Gedicht für Jannis Ritsos, dass er trotz aller Unterschiede in ideologisch-poetologischer Hinsicht dem griechischen Dichter doch nahe war, denn beide lieferten eine

1466. Guttenbrunner, *Aus dem Machtgehege*, S. 9.

1467. Die ungewöhnliche Wortwahl Guttenbrunners in der Schlusstrophe tritt dem unkomplizierten und leicht verständlichen Duktus in den ersten drei Strophen des Gedichtes entgegen. Vgl. hier die Wortschöpfungen: „Wolkenhaut“, „Flüsterlaut“ und „Schlangengang“.

1468. Es ist in diesem Kontext beachtenswert, dass Guttenbrunner trotz seines starken Interesses an Griechenland den griechischen Bürgerkrieg mit keinem Wort je erwähnte. Vgl. Wall, *Wortwerkstätten*, S. 43.

poetische Chronik des 20. Jahrhunderts, die das historische Gedächtnis des in Zufriedenheit und Ignoranz eingeschlaferten Menschen zu reaktivieren vermag.

Es gilt noch festzuhalten, dass Guttenbrunner durch den Hang zu Selbstinszenierung kaum über „vormoderne Positionen“ hinauskam;¹⁴⁶⁹ der mit der Moderne vollführten Wende bzw. der Unterscheidung zwischen „dichterischem Subjekt“ und „empirischem Ich“ trug Guttenbrunner keine Rechnung. Seine Gedichte, auch das hier zur Sprache gekommene Gedicht für Ritsos, basierten zwar auf der Lebensbiographie des Dichters, aber es stellt sich nicht der Eindruck ein, dass diese aus der Biographie des Dichters „in eine überpersönliche Neutralität hinaus und hinein führen“.¹⁴⁷⁰ Andersherum gewendet lag Guttenbrunner das für die Moderne seit Rimbaud zum Markenzeichen gewordene Masken-Aufsetzen fern.¹⁴⁷¹ Guttenbrunner machte sich die Trennung zwischen lyrischem Ich („empirisches Ich“) und Dichter („dichterisches Subjekt“) nicht zu Eigen. Anders formuliert diente das lyrische Ich dem Dichter nicht als Maske bzw. als Projektionsfläche, sondern ließ sich mit dem Dichter identifizieren. Die Folge davon ist, dass Guttenbrunners Lyrik als dichterisch verarbeitete, biographische Aussage ausgelegt wird. Wichtig zu erkennen ist dabei die spezifische Bedeutung, die der Inszenierung bei Guttenbrunner zukommt. Es kam nämlich auf eine Inszenierung der eigenen Person als Andersdenkender an, wobei der Leser in die Falle gelockt wird, aus der Dichtung eine Zeugenschaft der Wahrheit herauszulesen.

6.2 Liebesgedichte „nach Kavafis“ als literarische Nachahmung

Im Gegensatz zum Widmungsgedicht „An Ioannis Ritsos“ sind Guttenbrunners Kavafis-Gedichte aus dem poetischen Inventar des Alexandriners geschöpft. Es handelt sich hierbei um fünf Gedichte, in denen Guttenbrunner sehr akzentuiert auf Themen der Kavafis-Dichtung zurückgriff.¹⁴⁷² Es ist indes beachtenswert, dass der historische Kavafis Guttenbrunners

1469. Teissl, „Die Gegengabe“, S. 98.

1470. Ibid.

1471. Ibid.

1472. Vgl. die in diesem Kapitel behandelten Gedichte: „In der Taverne“, „Trennung“ (Guttenbrunner, *Der Abstieg*, S. 79-80) und „nach Kavafis“ (Guttenbrunner, *Lichtvergeudung*, S. 81), die ihr Vorbild in den Liebesgedichten „Να μείνει“ („Um seinen Platz zu finden“), „Πριν τους αλλάξει ο χρόνος“ („Bevor die Zeit sie wandelt“) und „Γκρίζα“ („Gru“) entsprechend finden. (Kavafis, *Brichst auf gen Ithaka* (2009), S. 206-207, 268-269 und 152-153). Siehe auch die Gedichte: „Eingekerkert“ und „Kerzen“, denen als Ausgangstext folgende Gedichte von Kavafis dienen: „Τείχη“ („Mauern“) und „Κεριά“ („Kerzen“). (Guttenbrunner, *Lichtvergeudung*, S. 50, 51 und Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 186-187, 168-169). Diese Gedichte („Eingekerkert“ und „Kerzen“) sind auf Hauptton und Inhalt „nach den Kavafis-Gedichten“: „Mauern“ und „Kerzen“ gestimmt. Das Gedicht „Eingekerkert“ behandelte ich ausführlich in meiner Masterarbeit. Siehe: Biza, *Die Rezeption des Werks von Konstantin Kavafis in Deutschland*, S. 97-105.

Interesse kaum beanspruchte, und dies, obwohl Guttenbrunner in dem eigenen Oeuvre die historische Erinnerung sorgfältig pflegte. Wichtig zu erkennen ist zudem, dass Guttenbrunner die kreative Auseinandersetzung mit Kavafis nicht in den Kontext der breit angelegten Beschäftigung mit Griechenland rückte. Wäre dies der Fall gewesen, dann hätten seine Kavafis-Gedichte eine wichtige Stellung im Gedichtband *Griechenland. Eine Landesstreuung* einnehmen müssen.

Mit ziemlicher Sicherheit kann folglich davon ausgegangen werden, dass sich Guttenbrunner Kavafis weder im Zusammenhang mit Griechenland noch aufgrund eines engen historisch-politisch grundierten Bündnisses annähte. Es ergaben sich auch auf persönlicher Ebene keine Berührungspunkte zu Kavafis.¹⁴⁷³ Vielmehr resultierten Guttenbrunners Kavafis-Gedichte aus der enormen Breitenwirkung, die Kavafis' Dichtung weltweit erlangte.¹⁴⁷⁴ Der intertextuelle Bezug auf Kavafis agierte somit als Beglaubigungsinstanz für Guttenbrunners eigenes Werk. Wie bereits geschildert, musste noch Anfang der 40er-Jahre bei den ersten Kavafis-Übersetzungen ins Deutsche dessen innere Verbindung zu Stefan George und der Antike als Akkreditierung herangezogen werden. Dreißig Jahre später, als der Gedichtband *Der Abstieg* (1975) erschien, kam Kavafis selbst diese Funktion einer Beglaubigungsinstanz zu. Guttenbrunner schaute auf Kavafis wie auf ein Vorbild und griff auf seine Gedichte mit dem Ziel zurück, Prägnanz und bildliche Präzision der eigenen Liebeslyrik, zu der er erst später kam, weiter zu entfalten.¹⁴⁷⁵

1473. Guttenbrunner eignete sich im Gegensatz zu Kavafis eine unbürgerliche bzw. unkonventionelle Lebensweise an. Während Kavafis mit seinem Lebensstil zu keiner Zeit Aufmerksamkeit auf sich zog, scheute sich Guttenbrunner nicht, die Öffentlichkeit zu provozieren; so geriet Guttenbrunner 1957 in die Schlagzeilen mit der Beschuldigung, er hätte nachts auf einer Wiener Hochstraße mit einer Axt in der Hand Autos anfallen wollen. Erneut stand Guttenbrunner 1960 im Rampenlicht, denn er ohrfeigte in aller Öffentlichkeit den damaligen Kärntner Landesarchivar und Universitätsprofessor. Dieser hatte, neben einer Nazi-Vergangenheit (so laut Guttenbrunner), eins seiner Gedichte, und zwar das Gedicht „Das Bad“ ohne Erlaubnis des Dichters in der Fremdenverkehrszeitschrift *Kärnten* in gekürzter Form veröffentlicht. Beide Episoden wurden von Christian Teissl in seinem Buch *Wege ins Ungereimte* ausführlich geschildert. Siehe: Teissl, *Wege ins Ungereimte*, S. 47-50, hier S. 48. Es sei daneben erwähnt, dass diese Vorfälle Guttenbrunner den Ruf eines „Egozentrikers“ und „rebellischen Narren“ einbrachten und darüber hinaus sein Bild als Dichter betrübten. Vgl. Teissl, *Wege ins Ungereimte*, S. 47-48.

1474. An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf die Anthologie von Vagenas verweisen. Vagenas, *Συνομιλώντας με τον Καβάφη (Im Gespräch mit Kavafis)*.

1475. Vgl. folgendes Zitat: „Ich habe von Anfang an Kriegs- und Landschaftsgedichte geschrieben [...] später schrieb ich Liebesgedichte, eigentliche Erotika, nach dem Krieg, mit dem großen Aufwand an Phantasie und formaler Strenge. Es schien mir geboten, dieser Stofflichkeit, dieser Thematik, besonders zu begegnen mit reicher Bedeckung von Bildern und mit Kürze.“ (Zitiert nach Teissl, *Wege ins Ungereimte*, S. 87. Das Material entstammt einem Tonbandgespräch mit Michael Guttenbrunner, aufgenommen von Viktor Suchy im Jahr 1968).

Das erste Gedicht von Guttenbrunner, das an dieser Stelle behandelt wird, trägt den Titel: „In der Taverne“ (aus *Der Abstieg*), wobei der Untertitel „nach K. Kavafis“ den Leser auf die Suche des kavafischen Prätextes schickt.

In der Taverne
(nach K. Kavafis)¹⁴⁷⁶

Nach Mitternacht am Meer, in der Taverne.
Der Kellner schläft, wir beide sind allein.
Unser Atem stockt. Wir öffnen die Kleider
und vermischen uns in heißer Doppelhast
von Lust und Angst. Leuchtend umflutet uns
die Nacht. Das war vor sechsundzwanzig
Jahren und ist noch immer nicht aus.

Das Kavafis-Gedicht, aus dem Guttenbrunner auf unverkennbare Art Sprachmaterial und Bildmotive übernahm, ist das Gedicht „Να μείναι“ bzw. „Um seinen Platz zu finden“, das in Josings Übersetzung über den folgenden Wortlaut verfügt:

Um seinen Platz zu finden¹⁴⁷⁷

Es muss um ein Uhr nachts gewesen sein
oder halb zwei.

In einem Eck der Schenke;
hinter einer Trennwand aus Holz.
Außer uns beiden das Wirtshaus völlig leer.
Eine Petroleumleuchte erhellte es kaum.
Übernächtigt schlief der Kellner nah der Tür.

Keiner könnt' uns sehen. Außerdem
waren wir schon so sehr in Erregung geraten,
dass Vorsicht nicht mehr möglich war.

Die Kleider wurden halb geöffnet – viele waren's nicht,
weil es im göttlichen heißen Monat Juli war.
Genuss des Fleisches, durch
die Kleider, halbgeöffnet;
Fleisches hastige Entblößung – ein Bild,
das sechsundzwanzig Jahre überwand; und nun erschien,
um hier in dieser Dichtung seinen Platz zu finden.

1476. Guttenbrunner, *Der Abstieg*, S. 79.

1477. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 207.

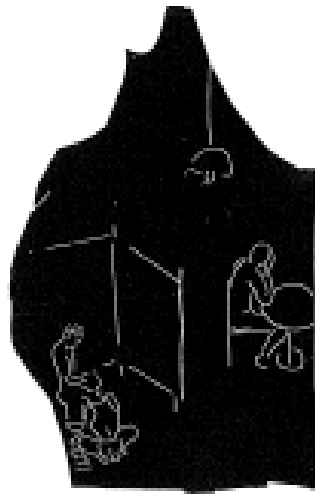


Abbildung 19: Visualisierung des Gedichtes „Um seinen Platz zu finden“ von Dieter Hall.

Das oben zitierte Kavafis-Gedicht gehört wahrlich zu den weithin bekanntesten Liebesgedichten; es wurde 1918 zu Papier gebracht und behandelt laut Kerkhecker auf „eindeutige“ aber nach wie vor nicht „ausdrückliche“ Art ein homoerotisches Erlebnis.¹⁴⁷⁸ Es fällt zunächst ins Auge, dass im Gedicht, das aus fünf ungleich langen Strophen besteht, Zeit und Ort des erotischen Geschehens äußerst präzise und minutiös beschrieben wurden. Breiter Konsens herrscht heute darüber, dass diese Fixierung auf lokale und temporale Details Kavafis' Bemühen um die Wahrhaftigkeit des abgebildeten Erlebnisses bezeugt.¹⁴⁷⁹ Des Weiteren wurde die große Aufregung der Liebenden, ebenso wie der hastig vollführte Akt, in deutlichen und lebensgetreuen Konturen wiedergegeben: „Waren wir schon so sehr in Erregung geraten, / dass Vorsicht nicht mehr möglich war [...] Die Kleider wurden halb geöffnet – viele waren's nicht, weil es im göttlichen heißen Monat Juli war. / Genuss des Fleisches, durch / die Kleider, halbgeöffnet; Fleisches hastige Entblößung [...].“

1478. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 311. Vgl. hier das entsprechende Kapitel über die Liebeslyrik von Kavafis aus Arnd Kerkheckers Sicht 2.6.6.2.

1479. Vgl. etwa Yourcenar, „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung“, S. 230.

Der Kerngehalt des Gedichtes gipfelte dennoch in den Schlussversen, aus denen zutage tritt, dass es hierbei nicht nur auf eine sinnliche Reflektion sondern auch, und vor allem, auf den Eingang des entsonnenen Liebeserlebnisses in die Dichtung ankommt. In diesem Lichte entlarvte sich das Gedicht: „Um seinen Platz zu finden“ als poetologisches Gedicht, und zwar als eins, das Homosexualität und künstlerische Inspiration miteinander verband.¹⁴⁸⁰ In diesem Gedicht wird die Intention ersichtlich, sich über die zur Verfassungszeit (1918) noch geltenden Vorurteile gegenüber Homosexualität hinwegzusetzen; genauer gesagt erfuhr hier das Unanständige bzw. Perverse eine Umkehrung von der einst geltenden Moral, wobei das homosexuelle Erlebnis zum Inspirationsmoment sowie zum Kunstgegenstand erklärt wurde.¹⁴⁸¹ Somit wurden Überwindung von Wertvorstellungen und Verewigung der Liebeserfahrung durch Dichtung ganz nahe beieinander gelegt und behandelt.

Die Spuren, welche die Lektüre des Gedichtes von Kavafis auf Guttenbrunner hinterließ, sind unverkennbar. Es sind zunächst die temporalen und örtlichen Details des Prätextes, die sich Guttenbrunner aneignete. Die bei Guttenbrunner abgebildete Szenerie fußt beispielsweise offensichtlich auf dem Kavafis-Gedicht, wobei Guttenbrunner Zeitpunkt („Es muss um ein Uhr nachts gewesen sein / oder halb zwei“) und Schauplatz („In einem Eck der Schenke; / hinter einer Trennwand aus Holz. / Außer uns beiden das Wirtshaus völlig leer. / Eine Petroleumleuchte erhellte es kaum. / Übernächtigt schlief der Kellner nah der Tür“) leicht variierte, Einzelheiten entkleidete und darüber hinaus lediglich auf zwei Verse reduzierte: „Nach Mitternacht am Meer, in der Taverne. / Der Kellner schläft, wir beide sind allein.“¹⁴⁸² Indes behielt Guttenbrunner bei dieser augenfälligen Reduktion ein gewichtiges Motiv des Prätextes bei, und zwar die Entstehung und Entfaltung des Liebesbegehrens im Beisein einer dritten Person bzw. unter den Augen des übernächtigten Kellners. Es ist die Anwesenheit einer dritten Person (hier der Kellner), die in einigen Gedichten von Kavafis Form und Verlauf des Liebesaktes wesentlich bestimmte, wie M. Pieris treffend anmerkte.¹⁴⁸³

1480. Vgl. Savvidis, *Βασικά Θέματα της Ποίησης του Καβάφη* (Die Hauptthemen der Dichtung von Kavafis), S. 56. In diesem Kontext sei erwähnt, dass sich auch andere Gedichte von Kavafis, wie z.B. das Gedicht „Bevor die Zeit sie wandelt“, von moralischen bzw. sozialen Unterstellungen der einstigen Zeit frei machten. Auf dem Gedicht „Bevor die Zeit sie wandelt“ basierte allerdings Guttenbrunners weiter unten behandeltes Gedicht: „Trennung“.

1481. Vgl. in diesem Kontext: Pieris, *Χώρος, Φως και Λόγος* (Raum, Licht und Logos), S. 203.

1482. Vgl. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 207 und Guttenbrunner, *Der Abstieg*, S. 79.

1483. Vgl. Michalis Pieris: „Έρως και Εξουσία: Όψεις της Ποιητικής του Καβάφη“ („Eros und Macht. Aspekte der Kavafis-Poetik“). In: *Molyvdokondylopelekitis*, 6 (1997-1998), S. 37-57, hier S. 38-39.

Des Weiteren ist nicht zu übersehen, dass die Schilderung des Liebesaktes, die sich im Prätext (Kavafis) über fünf, in der Bearbeitung (Guttenbrunner) hingegen über drei Verse erstreckte, auch in sprachlicher Hinsicht auf Kavafis beruhte. Kavafis' Wortwahl ist dem Gedicht von Guttenbrunner eingeschrieben; die Kleider, die halb geöffnet wurden, fanden bei Guttenbrunner beinahe wortgleich Eingang. In sein Gedicht wurden der elfte und vierzehnte Kavafis-Vers: („Die Kleider wurden halb geöffnet [...] durch die Kleider, halbgeöffnet;“) auf diese Weise: „Wir öffnen die Kleider“ transferiert. Dabei verlagerte sich die Gewichtung von der passiven Syntax bei Kavafis (geöffnet wurden) zur aktiven bei Guttenbrunner (wir öffnen). Dadurch wurde das gezielte Handeln der Liebenden ins Rampenlicht gestellt. Die Lust füreinander sowie die Angst, gesehen bzw. entdeckt zu werden, ging durch die vollzogene erotische Annäherung ineinander über und beruht nicht zuletzt auf dem Gedicht von Kavafis. Der hastige Vorgang („Fleisches hastige Entblößung“) wie auch der sexuelle Genuss („Genuss des Fleisches“) wurden so auf Guttenbrunners Gedicht übertragen: „Unser Atem stockt [...] und vermischen uns in heißer Doppelhast von Lust und Angst“, wobei sich bei Guttenbrunner ein trivialer, romantischer Hauch neben dem bis zu diesem Punkt realistischen Duktus des Gedichtes präsent machte: „Leuchtend umflutet uns die Nacht“.

Anhand der bisherigen Darlegung bestätigt sich der Eindruck, dass sich Guttenbrunner Kavafis im Zuge eines mimetischen Verfahrens annäherte bzw. dass der österreichische den neugriechischen Dichter minutiös kopierte. Und dieser Eindruck hätte sich wohl bewahrheitet, wären die Schlussverse des Gedichtes nicht gewesen: („Das war vor sechsundzwanzig Jahren und ist noch immer nicht aus“), in denen kaum ein Element vom Geist des Originals vernehmbar blieb: („ein Bild, / das sechsundzwanzig Jahre überwand; und nun erschien, / um hier in dieser Dichtung seinen Platz zu finden“).

Bei Kavafis traten durch die Schlussverse der offene Raum und die ewige Zeit der Dichtkunst dem hastig vollführten, erotischen Akt entgegen, wie M. Pieris bereits aufzeigte.¹⁴⁸⁴ Anders gesagt, Liebeserfahrung und eine in erster Linie idealisierte geliebte Person wurden mithilfe der Dichtkunst bzw. im Gedicht verewigt. Erotik existierte bei Kavafis ohnehin nur mithilfe der von Dichtung bewahrten und gepflegten Erinnerung.¹⁴⁸⁵ In dieser Hinsicht entpuppte sich das im Gedicht von Kavafis abgebildete sinnliche Treffen als reines „Erinnerungsbild“, das in

1484. Pieris, „Ἔρως καὶ Εἰσβολή“ („Eros und Macht“), S. 38-39.

1485. Vgl. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 290-291.

Kerkerherds Wortlaut „den Weg aus der Vergangenheit in die Dichtung gefunden hat“.¹⁴⁸⁶ Daraus folgt, dass Bewahrung und Verewigung der sinnlichen Erinnerung in der Dichtung beheimatet sind.

Ganz anders bei Guttenbrunner, der seinem Folgetext und überdies der Kunst keine derartige Erinnerungsfunktion zuwies. Denn Guttenbrunner schlug einen eklatant unterschiedlichen Weg ein; im Gedicht wurde zwar ein sinnliches Erlebnis aus der Erinnerung heraus rekonstruiert und geschildert.¹⁴⁸⁷ Die Dichtung wurde aber nicht zum unantastbaren Raum erhöht, in dem Liebesbilder gegen Zeitverfall und Vergessenheit geschützt einen Platz finden. Es entsteht allerdings bei Guttenbrunner nicht einmal das Bedürfnis danach, denn das, was im Gedicht erfahrbar wurde „war vor sechsundzwanzig / Jahren und ist noch immer nicht aus.“

Die Zahl „sechsundzwanzig“ rückte radikal von der Bedeutung als Altersangabe im Prätext ab, um eine zeitliche Spanne festzusetzen.¹⁴⁸⁸ Guttenbrunner erfasste das in der Vergangenheit liegende erotische Treffen zeitlich („das war vor sechsundzwanzig Jahren“) und brachte zugleich ans Licht, dass dieses kaum etwas von seiner Kraft eingebüßt hat („und ist noch immer nicht aus“). Genau an diesem Punkt tut sich eine Kluft auf zwischen Guttenbrunner und Kavafis. Bei letzterem waren alle in der Dichtung thematisierten Liebesbeziehungen von kurzer Dauer; die längste, wie Pieris zu Tage brachte, währte zwei Jahre lang.¹⁴⁸⁹ Bei ersterem rückte im Grunde genommen das Gegenteil ins Blickfeld, das heißt das Weiterbestehen einer Beziehung im Laufe der Zeit. Mit anderen Worten blieb die Quintessenz der Kavafis-Liebesgedichte, die in der Verewigung eines kurz andauernden aber intensiv erlebten Verhältnisses mittels Kunst besteht, bei dem österreichischen Dichter vollständig aus.

Wie es im Folgenden anhand zweier weiterer Gedichte („Trennung“ und „nach Kavafis“) zu zeigen ist, konnte bzw. wollte Guttenbrunner Kavafis' sinnliche Erinnerung nicht ins eigene Werk einverleiben. Das Gedicht „Trennung“ verhält sich indes zu dem Prätext „Bevor die Zeit sie wandelt“ genauso wie das Gedicht „In der Taverne“ zu der eigenen Vorlage.¹⁴⁹⁰ Auf den

1486. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 295.

1487. Dieses Erlebnis wurde zumal mit großer Unmittelbarkeit vermittelt. Dazu trug wesentlich die von Guttenbrunner ausgewählte Gegenwartsform (Präsens) bei.

1488. Einen Topos in der Dichtung von Kavafis bildet das Alter der Figuren, die darin Eingang finden. Diese sind zwischen Anfang und Ende zwanzig.

1489. Pieris, *Χώρος, Φως και Λόγος (Raum, Licht und Logos)*, S. 201.

1490. „Trennung“ folgt dem Gedicht „In der Taverne“ im Gedichtband *Der Abstieg*. (Vgl. Guttenbrunner, *Der Abstieg*, S. 80). Auch dieses Gedicht wurde mit dem gleichen Untertitel („nach K. Kavafis“) versehen. Es fällt zudem auf, dass beide Titel „Trennung“ und „In der Taverne“ auf ähnliche Wörter bzw. Begriffe des Prätextes, und zwar jeweils auf „Abschied“ und „Schenke“ zurückgehen.

ersten Blick hat es den Anschein, dass beide Gedichte, die weiter unten angeführt werden, sich in ihrer Thematik treffen.

Bevor die Zeit sie wandelt¹⁴⁹¹

Bei ihrem Abschied war ihr Kummer groß
Das wollten sie nicht; es waren die Verhältnisse.
Die Not des Lebens ließ den einen
in die Ferne gehen – New York oder Kanada.
Ihre Liebe war gewiss nicht die von einst;
der Reiz hat allmählich nachgelassen,
ihr Reiz hatte sehr nachgelassen.
Sich trennen aber, das wollten sie nicht.
Es waren die Verhältnisse Oder vielleicht auch ist das Schicksal
als Künstler aufgetreten und hat sie jetzt getrennt,
bevor ihr Gefühl verglüht, bevor die Zeit sie wandelt
Einer wird für den anderen sein, als bleibe er für immer
des vierundzwanzigsten Lebensjahrs lieblicher Jüngling.

Trennung (nach K. Kavafis)¹⁴⁹²

Groß war ihr Schmerz: der Brotverdiest
zwang sie zu scheiden. Ihre Liebe war
nicht mehr so stark wie einst
und drängte sie nicht mehr
zu ständiger Vereinigung;
getrennt zu werden, wünschten sie sich
nicht
Doch sei's, daß sie die Notdurft zwingt,
bevor sie aneinander ausgekühlt.

In präziser, illusionsloser Klarheit wurde in beiden Gedichten das abrupte Ende einer Liebesbeziehung abgezeichnet aufgrund der „Not des Lebens“ bzw. der „Verhältnisse“ (Wortwahl wie bei Kavafis) und des „Brotverdienstes“ respektive der „Notdurft“ (Wortwahl wie bei Guttenbrunner).

Ferner wurde beide Male diese notgedrungene Trennung aus neutraler Perspektive in der dritten Person geschildert. Im Übrigen folgte Guttenbrunner dem Wortlaut von Kavafis bis ins Kleinste, wobei Guttenbrunner auch hier das ältere Kavafis-Gedicht in neuem und kleinerem Format wiedergab. So reduzierte Guttenbrunner die beiden ersten Verse des Prätextes: „Bei ihrem Abschied war ihr Kummer groß. / Das wollten sie nicht; es waren die Verhältnisse“ auf anderthalb Verse: „Groß war ihr Schmerz: der Brotverdienst / zwang sie zu scheiden“ und übergang Einzelheiten, wie z.B. an welchen Ort das Schicksal einen der beiden Lebenspartner verschlug.¹⁴⁹³

Demgegenüber floss die Tatsache ins Gedicht ein, dass die Trennung unbeabsichtigt war, obwohl die Leidenschaft der Liebenden füreinander mit der Zeit wahrlich nachgelassen hatte. Es fällt an dieser Stelle ins Auge, dass Guttenbrunner Kavafis beinahe wortgleich folgte, ohne dass sich neue Akzentverschiebungen oder kühne Fügungen ergaben. Derart stark ist die Koppelung an den Prätext, dass sich der Eindruck einstellte, Guttenbrunner machte sich Kavafis' Thema und Sprachbilder zu Eigen: „Ihre Liebe war gewiss nicht die von einst; / der Reiz hat allmählich nachgelassen, / ihr Reiz hatte sehr nachgelassen. / Sich trennen aber, das

1491. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 269.

1492. Guttenbrunner, *Der Abstieg*, S. 80.

1493. Vgl. hier folgende Verse bei Kavafis „Die Not des Lebens ließ den einen / in die Ferne gehen – New York oder Kanada.“ (Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 269).

wollten sie nicht. / Es waren die Verhältnisse“ – (Kavafis) und „Ihre Liebe war / nicht mehr so stark wie einst / und drängte sie nicht mehr zu ständiger Vereinigung; / getrennt zu werden, wünschten sie sich nicht. / Doch sei's, daß sie die Notdurft zwingt“ – (Guttenbrunner).

Der vermittelte Eindruck, dass Guttenbrunner Motive und Themen von Kavafis unverändert übernahm, um diese in die eigenen Gedichte einzupflanzen, verkehrte jedoch am Ende ins Gegenteil. Guttenbrunner eignete sich lediglich das Motiv der frühzeitigen Trennung bzw. des abrupten, nicht gewollten Endes einer Liebesbeziehung aufgrund äußerer Faktoren (Brotverdienst, Notdurft) an. M. Pieris legte in seinem Buch *Χώρος, Φως και Λόγος* (*Raum, Licht und Logos*) nahe, dass neben finanziellen und ethischen Gründen ein plötzlicher Tod sowie die Einmischung eines Dritten für das jähe Ende einer Liebesbeziehung in der Kavafis-Lyrik verantwortlich waren.¹⁴⁹⁴

Wichtig zu erkennen ist aber, dass Kavafis diesen Ursachen bzw. Verhältnissen eine Rettungsfunktion beimaß, denn sie befreiten nach alledem die Liebe von Abnutzungserscheinungen. Aus diesem Grund gingen die äußeren Zustände bzw. Verhältnisse als gutes und gnädiges Schicksal ins Gedicht ein; dieses Schicksal benahm sich zumal einem Künstler gleich: „Es waren die Verhältnisse – Oder vielleicht auch ist das Schicksal / als Künstler aufgetreten und hat sie jetzt getrennt, / bevor ihr Gefühl verglüht, bevor die Zeit sie wandelt. / Einer wird für den anderen sein, als bleibe er für immer / des vierundzwanzigsten Lebensjahrs lieblicher Jüngling.“

Die vorangegangenen, angeführten Verse exemplifizieren, dass das Schicksal bei Kavafis in eine Künstlerrolle hineinschlüpfte. Wie es im Titel („Bevor die Zeit sie wandelt“) bereits anklang, kam es des Weiteren bei Kavafis auf die Kraft der Erinnerung an. Die jähe Trennung bzw. das Nie-mehr-Wiedersehen ermöglicht das im realen Leben Utopische; das ist der Sieg mittels Erinnerung über das Zeitvergehen sowie über das damit einhergehende Altern. Die Poesie wurde zumal, wie Pieris darlegte, zum Ort erhöht, an dem der erklärte Kampf gegen Zeitverfall gewonnen werden konnte.¹⁴⁹⁵ Anders gewendet vermag die Dichtung den Zeitverlauf einstellen bzw. einfrieren. Dabei entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen Realität (Vergehen der Zeit, Altern und Tod) und Illusion (zeitlicher Stillstand, Bewahrung und darüber hinaus Verewigung mittels Erinnerung der Schönheit und Jugend des Liebespartners).

1494. Über den starken Einfluss, den äußere Zustände auf Liebesbeziehungen in der Dichtung von Kavafis ausüben, siehe Pieris, *Χώρος, Φως και Λόγος* (*Raum, Licht und Logos*), S. 201.

1495. Pieris, „Ερως και Εξουσία“ („Eros und Macht“), S. 45.

Guttenbrunner nahm im Vergleich zu Kavafis einen eklatant unterschiedlichen Standpunkt ein. Wie es sich außerdem aus Guttenbrunners Titel („Trennung“) herleitete, ist sein Gedicht im Realistischen verankert. Aus dem Blickfeld des österreichischen Dichters ist folglich das über die Zeit hinaus unveränderte Bild der Geliebten verschwunden. Bei Guttenbrunner endete das Gedicht mit der ungewollten Trennung des Liebespaares, während sich das Schicksal nicht mit der Kunst bzw. der Dichtkunst verbündete, um der Verminderung der Leidenschaft zuvor zu kommen.¹⁴⁹⁶ Daraus ist zu folgern, dass Guttenbrunner in seiner Zeit- und Kunstwahrnehmung zum Gegenspieler von Kavafis wurde. Denn die Dichtkunst kämpfte bei Guttenbrunner weder gegen Zeitverfall noch ließ sie die Illusion aufkommen, dass das in der Erinnerung geprägte Bild der Geliebten vor dem Altern behütet und immer jung bewahrt werden könnte.¹⁴⁹⁷

Guttenbrunners einziges Liebesgedicht „nach Kavafis“, das der Erinnerung eine Funktion zukommen lässt, ist im Gedichtband *Lichtvergeudung* (1995) enthalten und trägt den einfallslosen, aber explizit auf Kavafis verweisenden Titel „nach Kavafis“.¹⁴⁹⁸ Als Vorlage für dieses Gedicht diente ein 1917 zu Papier gebrachtes, erotisches Gedicht mit dem Titel „Grau“, das die Funktion der Erinnerung bei Kavafis sehr deutlich vor Augen führt.

Grau¹⁴⁹⁹

Einen Opal betrachtend, vor fast grauer Farbe,
entsann ich mich zwei schöner grauer Augen,
die ich mal sah. Ist wohl schon zwanzig Jahre her...
.....

Wir liebten uns für einen Monat.
Er ging dann fort, nach Smyrna, glaub' ich,
um Arbeit dort zu finden, wir sahen uns nie wieder.

Sind glanzlos wohl geworden – falls er lebt – die grauen Augen,

nach Kavafis¹⁵⁰⁰

Dem Rauchtöpfe glichen jene Augen,
die ich schon zwanzig Jahre nimmer sehe;
und vorher sah ich sie nur kurze Zeit:
Er ging bald fort, nach Smyrna, Arbeit suchen.

Befleckt sind, wenn nicht tot, jetzt diese Augen,
verschändet Mund und Leib!
Nur die Erinnerung hält sie jung und rein
in ihrer Schönheit fest.

1496. Im Gegensatz dazu, versicherte eine jähe Trennung in der Kavafis-Lyrik, dass der eine Partner für den anderen in der Erinnerung ewig jung, respektive „des vierundzwanzigsten Lebensjahrs lieblicher Jüngling“, bleibe. Ein Liebesverhältnis bewahrte sich aus Kavafis' Sicht vor der Zeit dadurch, dass dieses rechtzeitig unterbrochen werde und in der Dichtung seinen Platz finde. Siehe auch Pieris, „Ερως και Εξουσία“ („Eros und Macht“), S. 45.

1497. Es muss nicht zuletzt hinzugefügt werden, dass das Gedicht „Bevor die Zeit sie wandelt“ das erste „explizit homoerotische“ Kavafis-Gedicht ist. Die Homoerotik wurde an dem vorletzten Vers des Gedichtes („ο ένας για τον άλλον θα είναι ως να μένει πάντα“ bzw. „Einer wird für den anderen sein, als bleibe er für immer“) evident. Das Gedicht Guttenbrunners ist hingegen in einer sexuellen Ambivalenz verhüllt. Es liegt trotzdem kein Grund vor zu vermuten, dass sich unbedingt eine verborgene, gleichgeschlechtliche Beziehung hinter dem unbestimmten Pronomen „sie“ verbirgt, denn Guttenbrunner stand in keinerlei Beziehung zur homosexuellen Poesie. Vgl. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 314.

1498. Guttenbrunner, *Lichtvergeudung*, S. 81.

1499. Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 153.

1500. Guttenbrunner, *Lichtvergeudung*, S. 81.

und wohl verblüht wird sein das schöne Angesicht.

Doch du, Erinnerung, bewahr sie, wie sie waren.
Und du, Erinnerung, was du von dieser Liebe kannst,
was du vermagst, bring heute Nacht zurück.

Das Schauen auf einen fast grauen Opal löst in der ersten Strophe des Gedichtes von Kavafis die Erinnerung an zwei schöne Augen aus, die das lyrische Ich vor zwanzig Jahren zuletzt sah: „Einen Opal betrachtend, von fast grauer Farbe, / entsann ich mich zwei schöner Augen, / die ich mal sah. Ist wohl schon zwanzig Jahre her.../.....“. Die Auslassungszeichen, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, versinnbildlichen ferner, wie G.P. Savvidis anmerkte, die Schwierigkeit des lyrischen Ich, sich in die Vergangenheit zurückzusetzen sowie auch die geliebten Augen ins Gedächtnis zurückzurufen.¹⁵⁰¹

In der zweiten Strophe, die aus drei Zeilen besteht („Wir liebten uns für einen Monat. / Er ging dann fort, nach Smyrna, glaub’ ich, / um Arbeit dort zu finden, wir sahen uns nie wieder“), hält ein wiederkehrendes Motiv der Kavafis-Lyrik auch in dieses Gedicht Einzug. Hier führt, genauso wie im Gedicht „Bevor die Zeit sie wandelt“, der Brotverdienst das frühzeitige Ende einer kurz andauernden Liebesbeziehung herbei. Die dritte Strophe, die nur aus zwei Versen besteht: („Sind glanzlos wohl geworden – falls er lebt – die grauen Augen, / und wohl verblüht wird sein das schöne Augenblick“) nähert sich, wie Savvidis nahelegte, der Todes- und Liebesthematik an.¹⁵⁰² Die forcierte Trennung ebenso wie der nicht rückgängig zu machende körperliche Verfall geht zwangsläufig zum Tod über („falls er lebt“).

In der letzten Strophe fleht das lyrische Ich die Erinnerung, die einer Göttin gleichkommt, um Hilfe an; diese sei imstande, wie das lyrische Ich glaubt, nicht nur die grauen Augen sowie das schöne Antlitz zu bewahren wie sie einst waren, sondern auch dem lyrischen Ich seine Jugendliebe zurückzubringen. Indes kommt es im Gedicht nicht nur darauf an, Vergangenes ins Gedächtnis zurückzurufen, sondern auch Vergangenheit in vollem Ausmaß wieder zu erleben, als handele es sich um Wirklichkeit bzw. Gegenwart. In ähnlicher Weise wie im Gedicht „Bevor die Zeit sie wandelt“ entsteht auch hier ein Kontrast zwischen Realität und Illusion, der über die Wirklichkeit (das Vergehen der Zeit und die damit verbundenen Folgen für die Menschen, das sind Altern und Tod) in den Triumph der Illusion (das mittels Erinnerung erneute Erleben der Vergangenheit) mündet. Es war Karl Malkoff, der vor dem Hintergrund

1501. Savvidis, *Βασικά Θέματα της Ποίησης του Καβάφη* (Die Hauptthemen der Dichtung von Kavafis), S. 47.

1502. Savvidis, *Βασικά Θέματα της Ποίησης του Καβάφη* (Die Hauptthemen der Dichtung von Kavafis), S. 47.

dieses Spannungsverhältnisses zwischen Realität und Illusion die Erinnerungsfunktion und überdies die Wirkung des Erinnerungsgedichtes bei Kavafis wie folgt definierte: „act of recall and the play of illusion and reality produce a kind of triumph, a sense that the recapturing of past experience is not only possible, but produces a reality more enduring than the original.“¹⁵⁰³

Das oben behandelte Kavafis-Gedicht versorgte nun Guttenbrunner unverkennbar mit Motiven und Sprachmaterial; aus dem Kavafis-Gedicht übernahm Guttenbrunner zum einen das bereits diskutierte Motiv der abrupten Beendigung einer nur kurze Zeit andauernden Liebesbeziehung. Dabei färbte Kavafis' Sprachduktus auf Guttenbrunner ab. Seine Verse: „und vorher sah ich sie nur kurze Zeit: / Er ging bald fort, nach Smyrna, Arbeit suchen“ rufen folgende Verse aus dem Kavafis-Gedicht sehr genau ins Gedächtnis zurück: „Wir liebten uns für einen Monat. / Er ging dann fort, nach Smyrna, glaub' ich, / um Arbeit dort zu finden, wir sahen uns nie wieder.“¹⁵⁰⁴

Die Thematisierung des Alterns von Körper und Gesicht wird zum anderen in eine Beschreibung gebracht: „Befleckt sind, wenn nicht tot, jetzt diese Augen, / verschändet Mund und Leib“, die dem Prätext: „Sind glanzlos wohl geworden – falls er lebt – die grauen Augen, / und wohl verblüht wird sein das schöne Augenblick“ sehr nahe ist. Im Unterschied zum kavafischen Prätext ist jedoch das Echo eines moralischen Verderbens in Guttenbrunners Gedicht („befleckt“ und „verschändet“ im Gegensatz zu „rein“ im vorletzten Vers deuten auf diese Richtung hin) zu vernehmen, was das Alter sowie womöglich auch der übernommene Lebensstil mit sich bringt

Die Präsenz der Erinnerung in Guttenbrunners Gedicht: („Nur die Erinnerung hält sie jung und rein / in ihrer Schönheit fest“) ist wiederum dem Kavafis-Gedicht entnommen worden. Dennoch weicht die Funktion der Erinnerung bei Guttenbrunner in zweifacher Hinsicht von der ihr zugeschriebenen Rolle bei Kavafis ab; einerseits nimmt die Erinnerung nicht von einem visuellen Stimulus bzw. dem Opal ihren Ausgang, wie es der Fall bei Kavafis ist. Am Opal wird der Verlust bzw. das „Abwesend-Anwesende“ des Geliebten bei Kavafis „erfahrbar“, wie Arnd Kerkerherd darlegte;¹⁵⁰⁵ hinzu kommt, dass die Erinnerung assoziative Züge annimmt. Nachdem sich das lyrische Ich den Opal besah, drang die Erinnerung an die einst geliebte Person aus dem Verdrängten ins Bewusstsein. Im Gegensatz dazu beschränkte Guttenbrunner

1503. Malkoff, „Varieties of Illusion in the Poetry of C. P. Cavafy“, S. 197.

1504. Aus Guttenbrunners Gedicht tritt eine männliche Person („Er ging bald fort [...]“) deutlich als Liebesobjekt hervor. Das Geschlecht des lyrischen Ich verharrt aber weiterhin im Dunkeln. Das Kavafis-Gedicht bietet (im Original) in sprachlicher Hinsicht keinerlei Informationen über die Identität des Liebespaares. In der deutschen Übersetzung kommt hingegen ein „er“ als Liebesobjekt vor.

1505. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 303.

sich auf den Vergleich zwischen dem Rauchquarz und den einst schönen Augen. Andererseits unterscheidet sich die Essenz sowie die Funktion der Erinnerung bei Kavafis und Guttenbrunner im folgenden wichtigen Aspekt. Bei dem österreichischen Dichter kam es zu keiner Vergöttlichung oder Anflehung der Erinnerung. Dass diese es vermag, die jungen und reinen Gesichtszüge des Geliebten in ihrer Schönheit zu bewahren, wird in Guttenbrunners Gedicht in einer sachlichen Feststellung eingebracht: „Nur die Erinnerung hält sie jung und rein / in ihrer Schönheit fest“.

Bei Kavafis liegt aber ein lyrisches Ich vor, das die Göttin-Erinnerung inständig um Hilfe bittet; darüber hinaus agiert die Erinnerung nicht nur als Ort, an dem die Schönheit der geliebten Person wie auch die Liebe für sie fortleben, sondern auch als Ort, von wo aus Liebe und geliebte Person ins Leben zurückgebracht werden können. In Kavafis' Lyrik ist es anders formuliert möglich, eine Abwesenheit (eine abwesende geliebte Person) mittels Erinnerung als Anwesenheit (als anwesende Person) erfahrbar zu machen. Der Lyrik von Guttenbrunner haftet hingegen ein realistischer Zug an. Infolgedessen werden die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart oder Realität und Wunschvorstellung nie überschritten. Die vorangegangenen Überlegungen verdeutlichen folglich, dass sich der bodenständige Guttenbrunner die Erinnerungsfunktion nicht zu Eigen macht, die im Wortlaut von Kerkerherd mit einer „Darstellungs- und Gestaltungsform des Erotischen“ gleichzusetzen ist, und dies trotz des starken Bezuges auf Kavafis' Liebeslyrik ¹⁵⁰⁶

Der interne Kontakt zwischen Guttenbrunner und Kavafis manifestierte sich sehr markant an den drei oben behandelten Gedichten;¹⁵⁰⁷ der jüngere Dichter griff auf Thematik, Duktus und Motive der Kavafis-Liebesdichtung zurück, wobei dieser auf eine „diminutive Bearbeitung“ ausgerichtet ist. Dies bedeutet, dass der Kavafis-Prätext im Folgetext von Guttenbrunner in gekappter Form wiedergegeben, zusammengefasst und überdies vereinfacht wird.¹⁵⁰⁸ Es gilt des Weiteren festzuhalten, dass sich Guttenbrunners Rückgriff auf Kavafis sehr präzise auf inhaltliche Entlehnungen konzentrierte, während die Form der Kavafis-Gedichte völlig aus seinem Blickfeld geriet.¹⁵⁰⁹

1506. Kavafis, *Der Dichter Konstantinos Kavafis*, S. 303.

1507. Die bereits erwähnten Gedichte „Eingekerkert“ und „Kerzen“ geben sich ebenfalls als nachahmende „diminutive Bearbeitungen“ aus. (Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 280).

1508. Albrecht, *Literarische Übersetzung*, S. 269. Vgl. auch Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 280.

1509. Das Gedicht: „nach Kavafis“ besteht z.B. aus acht Versen, während sich seine Vorlage, das Gedicht: „Grau“, über elf Zeilen erstreckt. Die Versverteilung bei Guttenbrunner ist zudem immer unterschiedlich von der Versverteilung bei Kavafis. „Grau“ umfasst vier Strophen mit jeweils drei, drei, zwei und drei Zeilen, während „nach Kavafis“ aus nur zwei Strophen mit gleicher Verszahl besteht. Gleiches gilt für das Gedicht: „In der

Aus Guttenbrunners Umgang mit Kavafis wird der Schluss gezogen, dass die Gedichte des österreichischen Dichters in die Kategorie einer inhaltlich-stofflichen Nachahmung bzw. Imitation fallen.¹⁵¹⁰ Dafür spricht die oben besagte Verkürzung des Prätextes, denn der „Kunstgriff der Verkürzung des Ursprungsgedichtes“ ist, wie Annemarie Nilges aufzeigte, „in der Geschichte der Nachahmung beliebt.“¹⁵¹¹ Durch diesen mimetischen Umgang mit Kavafis stellte sich Guttenbrunner in eine Reihe mit der literarischen Tradition der Renaissance und des Frühbarocks; Epochen, in denen die Imitation noch geehrt und gepflegt wurde.¹⁵¹² Und zugleich verschrieb sich Guttenbrunner einem Kunstverständnis, das im schroffen Gegensatz zu herrschender Poetik weder auf Innovation noch auf Erfindung angelegt ist. Guttenbrunner ging nicht nur mit seinen Kavafis-Gedichten, sondern auch mit zahlreichen anderen am „Zwang der Originalität“ vorbei. Diese Gedichte verweisen deutlich auf andere Autoren, die für Guttenbrunners Werk und Leben eine sehr zentrale Bedeutung hatten.¹⁵¹³ Guttenbrunners Oeuvre wurde nämlich mehrfach von Gedichten durchzogen, die nicht zurückschreckten, die zurate gezogenen Quellen mitzuteilen.¹⁵¹⁴ Denn es liegen immer „Intertextualitätssignale“ bzw.

Taverne“ (insgesamt sieben Zeilen), das seinen Prätext: „Um seinen Platz zu finden“ (siebzehn Zeilen) radikal reduziert. Die Strophenverteilung im Folgetext (eine Strophe) weicht ebenfalls stark von der Strophenverteilung im Prätext (fünf Strophen mit ungleich langen Zeilen) ab. Komplett missachtet wurde zu guter Letzt die Form des Gedichtes: „Bevor die Zeit sie wandelt“, das durch 26 Halbverse getrennt durch ein Leerzeichen gekennzeichnet wird. Im Gegensatz zum Prätext hat das Gedicht von Guttenbrunner („Trennung“) acht Verse, verteilt über einer Strophe. Mehr zu dieser Sonderkategorie von 18 Gedichten, wie das hier behandelte Gedicht: „Bevor die Zeit sie wandelt“ in: Natalia Deligiannaki: „Ζεύγη Στίχων στον Καβάφη. Μια ενδιαφέρουσα αισθητική Δημιουργία“ („Verspaare bei Kavafis. Eine interessante ästhetische Kreation“). in: *Molyvdokondylopelekitis*, 2 (1990), S. 51-70. Die Autorin geht hier der metrischen Form dieser 18 Kavafis-Gedichte detailliert nach.

1510. Michael Schreiber konstatierte, dass unter den Werken, die in die Literaturgeschichte bereits als Nachahmungen bzw. Imitationen eingingen „relativ große Unterschiede im Bereich der Werktreue“ vorliegen. Schreiber führte weiter aus, dass die „humanistische Imitatio“ in den Kontext einer Übersetzung gerückt werden konnte, während die „klassische Nachahmung“ in Frankreich viel freier mit den antiken Prätexten umging. Als sine qua non Voraussetzung für eine Nachahmung stellt sich, aus Schreibers Sicht, die Aufstellung der Varianzforderungen, „da es sich andernfalls um eine Übersetzung oder um ein Plagiat handelt.“ (Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 280).

1511. Annemarie Nilges: *Imitation als Dialog. Die europäische Rezeption Ronsards in Renaissance und Frühbarock*. Heidelberg: Carl Winter, 1998, S. 137 (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Hg. von Conrad Wiedemann. Beiheft 7).

1512. Nilges konstatierte, dass die literarische Imitation bzw. die „Nachahmung eines Dichters durch einen anderen in einem neuen Werk“ „je nach Zeit und Kontext anders ausgelegt“ wurde. Die Übersetzung wurde z.B. in der französischen Renaissance als „reinste Form der Nachahmung“ angesehen, während der Begriff der Übersetzung zu unserer Zeit mit der Nachahmung nicht mehr korreliert. Es gilt festzuhalten, dass die Unterscheidung zwischen *interpretatio* (wörtliche Übersetzung), *imitatio* (was die Gedichte von Guttenbrunner bezeichnete) bzw. eine „Entlehnung von Stoff und Form“ und *aemulatio* („selbstständige Leistung vor allem im rhetorisch-stilistischen Bereich“) auf die römische Antike zurückgeht. (Nilges, *Imitation als Dialog*, S. 28 und 22-23).

1513. Vgl. Teissl, *Wege ins Ungereimte*, S. 35.

1514. Vgl. beispielsweise folgende Gedichte aus dem Gedichtband *Der Abstieg*: „Der Lorbeer an der Schenke (nach Giuseppe Panini)“, „Die Feile (nach Leopardi)“, „Der Kreter (nach Kazantzakis)“ in: Guttenbrunner, *Der Abstieg*, S. 46, 47 und 67 wie auch folgende aus *Lichtvergeudung*: „Der alte von der Kaserne (nach Jannis

„sprachliche Markierungen“ im Folge- und Nebentext vor, die auf den Prätext hinweisen, wie es bei den Kavafis-Gedichten Guttenbrunners der Fall ist.¹⁵¹⁵ Guttenbrunners Gedichte „nach Kavafis“ kennzeichnete folglich ein hoher Grad an Autoreflexivität und Kommunikativität, da der intertextuelle Bezug auf Kavafis im Text sowie im Nebentext (Untertitel) explizit markiert und sowohl vom Dichter als auch vom Leser wahrgenommen wurde.¹⁵¹⁶

An Guttenbrunners Gedichten „nach Kavafis“ zeigte sich ferner eine andere unerlässliche Voraussetzung zur Nachahmung, und zwar die Verbindung der „vom Original übernommenen Bestandteile“ mit neuem Sinngehalt, wie Michael Schreiber erörterte.¹⁵¹⁷ Guttenbrunner stellte z.B. eine eigene „Varianzforderung“ insofern auf, als dieser sich vom Kavafis-Erinnerungsbegriff und dessen Kunstverständnis distanzierte und nicht den Schritt zu den „varieties of illusion“ machte, um es mit Karl Malkoff zu sagen.¹⁵¹⁸ Die markanteste Abweichung von Kavafis lag wohl darin, dass Guttenbrunner der erotischen bzw. sinnlichen Erinnerung kaum eine Rolle beimaß.

Dies stellt sich womöglich desto erstaunlicher heraus, wenn man bedenkt, dass eine andere Erinnerungsform, und zwar die Erinnerung „ans Grauen“ des großen Krieges als „Angelpunkt für die politische Dichtung“ von Guttenbrunner ausgelegt wurde.¹⁵¹⁹ Äonenweit von Kavafis' Liebeslyrik entfernt ist aber die Erinnerung in Guttenbrunners politischer Lyrik kollektiv angelegt und einem realpolitischen Zweck zugeschrieben. Ausgegangen von der eigenen

Dejannis“), „Gesang der Waadtländer (nach Charles Ferdinand Ramuz)“, „Lehrling und Meister (nach Alfred de Musset“) in: Guttenbrunner, *Lichtvergeudung*, S. 31-32, 33-34 und 57.

1515. Ruth Falbe de Altez: „Intertextualität“ In: *Texte im Text. Untersuchung zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*. Hg. von Gerda Haßler. Münster: Nodus Publikationen, 1997, S. 193-216, hier S. 198 (Studium Sprachwissenschaft Beiheft 29. Hg. von Helmut Gipper, Gerda Haßler und Peter Schmitter). De Altez fußt in ihrem Text auf Broich, „Formen der Markierung von Intertextualität“, S. 35-44. Auf Broich gehen die Begriffe „Intertextualitätssignale“ und „Nebentext“ zurück. In Anlehnung an Broich sind Nebentexte: Titel, Untertitel („nach Kavafis“ z.B. bei Guttenbrunner), Gattungszuweisungen, Vor- und Nachworte und alle sprachlichen Äußerungen, die sich im Fall der Gedichte von Guttenbrunner nur im „äußeren Kommunikationssystem“ befinden. Im Gegensatz zu den Markierungen im „inneren Kommunikationssystem“ werden diese im „äußeren“ nur vom Rezipienten, und etwa nicht von den Figuren eines literarischen Werkes wahrgenommen. (Broich, „Formen der Markierung von Intertextualität“, S. 35, 39).

1516. In Anlehnung an Manfred Pfister sind Kriterien für die Skalierung der „Intensität intertextuellen Verweise“ vorhanden. Die Kommunikativität bezeichnet z.B. den „Grad der Bewußtheit des intertextuellen Bezugs beim Autor und beim Rezipienten,“ während die Autoreflexivität mit der Thematisierung bzw. mit der Reflexion über „die intertextuelle Bedingtheit und Bezogenheit“ verbunden ist. (Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, S. 26-27). Über die anderen qualitativen Kriterien der Intertextualität (Referentialität, Strukturalität, Selektivität und Dialogizität) siehe: Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, S. 26-30.

1517. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 280.

1518. Der Begriff „Varianzforderung“ ist ebenfalls dem Buch von Michael Schreiber entnommen. Vgl. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 280. „Varieties of Illusion in the Poetry of C.P. Cavafy“ heißt ein bereits erwähnter Text von Malkoff zur Kavafis-Dichtung.

1519. Berger, „Nur Narr. Nur Dichter“, S. 85.

Kriegserfahrung kämpfte Guttenbrunner mit seinem schriftstellerischen Werk gegen das Vergessen bzw. Verdrängen der Verbrechen der Nazidiktatur in der Nachkriegszeit in Österreich und Deutschland. Konträr dazu ist die Erinnerung bei den Liebesgedichten von Kavafis an keine politische oder kollektive Sache gekoppelt, sondern exklusiv auf eine intime Lebenssphäre bzw. auf individuelle Liebeserfahrungen bezogen. Es handelt sich um eine erotische Erinnerung, die in Zusammenarbeit mit Dichtkunst dem Altern und Zeitvergehen vorbeugen kann, wie bereits aufgezeigt.

Was folglich zum Herzstück Kavafis' homoerotischer Liebeslyrik wurde bzw. das mit Erinnerung verbundene, beinahe magische Potential, verwarf Guttenbrunner. Dies hing teilweise damit zusammen, dass sich Guttenbrunner Kavafis nicht mit dem Ziel annäherte, homoerotische Lyrik in ähnlichem oder variiertem Stil zu behandeln. Weder fügte sich Guttenbrunner in die literarische Tradition der homoerotischen Lyrik ein noch bediente er sich deren Zielsetzung. Guttenbrunner blieb nicht zuletzt ein Verständnis über Dichtkunst, die „von Drogen einiges“ versteht „von den Versuchen, Schmerzen zu betäuben, in Phantasie und Wort“ wesentlich fremd.¹⁵²⁰

In Hinsicht auf die sinnliche Erinnerung, auf das bei Kavafis entstandene Spannungsverhältnis zwischen Realität und Illusion und überdies auf die Funktion der Dichtkunst im Leben tut sich ein Graben zwischen Guttenbrunner und Kavafis auf. Anders gewendet eignete sich Guttenbrunner die typische Verhaltensweise des Nachahmers an, die Theo Hermans zufolge in erster Linie darin besteht: „The imitator is his own master, deciding for himself what is in his own best interest and how to further it.“¹⁵²¹ Das, was mit der eigenen Lyrik nicht in Einklang stand (die Funktion der sinnlichen Erinnerung), verschwand aus dem Blickfeld des Nachahmers bzw. in diesem Fall Guttenbrunners. Konträr dazu übernahm dieser, wie bereits geschildert, inhaltlichen Stoff, Motive und einzelne Wörter bzw. Satzteile, die in neuem Kontext oft mit neuer Sinngebung zutage traten, wie es anhand der Zahl sechszwanzig im Gedicht „In der Taverne“ gezeigt wurde. Über die Entlehnung von Stofflichem lief meines Erachtens der interne Kontakt mit Kavafis auf Erwerb eines nüchternen, weniger gefühlvollen,

1520. Verse aus dem Gedicht: „Die Schwermut Iasons, Kleandros Sohn; Dichter in Kommagene, 595 N. CHR.“ übersetzt von Josing in: Kavafis, *Brichst du auf gen Ithaka* (2009), S. 239.

1521. Theo Hermans: „Renaissance Translation between Literalism and Imitation.“ In: *Geschichte, System, Literarische Übersetzung*. Hg. von Harald Kittel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992, S. 95-116 hier, S. 111 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, Bd. 5).

an Kavafis erinnernden Duktus hinaus, der Guttenbrunner bei seiner Auseinandersetzung mit Liebeslyrik zu Hilfe kam.

Wenn man Guttenbrunners übrige Liebesgedichte z.B. im Gedichtband *Lichtvergeudung* mit den „nach Kavafis“ verfassten vergleicht, dann fällt bei den ersteren gleich ein Überschuss von aufwühlender Leidenschaft sowie exzessiver Emotionalität auf.¹⁵²² Die unter dem Einfluss von Kavafis zu Papier gebrachten Liebesgedichte entfernen sich aber von dieser stark gefühlten Emotionalität; sie erwecken zumal den Eindruck, nicht mehr bzw. nicht nur aus dem Affekt heraus zustande gekommen zu sein, sondern die sachliche, weniger passionierte und affektierte Perspektive von Kavafis einzunehmen.¹⁵²³ Insofern erheben Guttenbrunners Liebesgedichte „nach Kavafis“ den Anspruch auf Neuheitswert im Rahmen seiner Liebeslyrik.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass Guttenbrunner auf Motive und Wortwahl bei den Kavafis-Gedichten zurückgriff. Darüber hinaus bemühte er sich nach Kräften, Kavafis' sachlichen, manchmal auch distanzierten Ton anzunehmen. Er setzte sich indes keinesfalls zum Ziel, den Prätext zu übertreffen oder zu übersteigern. Kavafis galt Guttenbrunner als wichtige Dichterinstanz wie auch als Anhaltspunkt für eine nüchterne Herausarbeitung der Liebesthematik. Dass Guttenbrunner nicht alle Elemente des Prätextes beibehielt bzw. einige (wie z.B. die Erinnerungsfunktion) verwarf und manchen anderen eine unterschiedliche Sinngebung als im Prätext verlieh, ließ seine Produktion sehr präzise als Bearbeitung bzw. als Nachahmung erkennen.¹⁵²⁴ Denn ein Imitator, wie Guttenbrunner es wohl tat, schöpft sein eigenes Gedicht, und behält dabei nur Titel und Ausgangspunkt des Prätextes bei, wenn die Gelegenheit dazu günstig ist.¹⁵²⁵

1522. Vgl. hier exemplarisch folgende Gedichte aus *Lichtvergeudung* mit den drei, nach Kavafis, verfassten und hier diskutierten Gedichten. 1. „Manche Nacht“: „Manche Nacht durchbricht es meinen Schlaf, / daß ich nicht an deiner Seite liege. / Möchte dich umarmen, mich dir fügen / und mit lippenscheuen Flüsterworten / den gepreßten Liebesdank dir stammeln.“ 2. „Der Eifersüchtige“: „Höre, Weib: Ich zittre / bei jedem Blick, der dich streift. [...] / Denn du gehörst mir / und ich begehre dich – Ach, / ich möchte mit dir vereint / weinend die Welt durchwandern!“ 3. „Liebesbrief eines Jünglings“: „[...] Ich möchte an deinem Busen ruhn / und in den Quell deiner Augen tauchen. / Frohe Hoffnung wiegt am Abend mich ein, / und wenn du im Traum mir erscheinst, / bin ich der seligste aller Menschen.“ 4. „Abschiedsbrief“: „[...] Du warst wie Stein. Mein Herz verblutete. / Aber mir den Tod, / dir das Leben! / Und sei nicht traurig: freue dich an mir. / Und siehst den Toten du, / begreife seinen Tod – / und klage dich nicht selbst an. Nein.“ (Guttenbrunner, *Lichtvergeudung*, S. 85, 83 und 77-79).

1523. Vgl. die 14 Liebesgedichte, die sich im letzten Teil von *Lichtvergeudung* finden. Bei ihnen dominiert ein lyrisches Ich, das einem lyrischen Du gegenüber Liebesgefühle sehr offen und akzentuiert zugesteht. Diese Gedichte nehmen oft die Form eines Liebesbriefs an. Vgl. Guttenbrunner, „Liebesbrief eines Jünglings“, „Der Liebesbrief“ und „Abschiedsbrief“ in: *Lichtvergeudung*, S. 77-79. Vgl. auch Fußnote 1522.

1524. Vgl. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 280.

1525. Vgl. Bassnett, *Translation Studies*, S. 82.

7. Armin Kerkers Gedichte für Ritsos und Seferis

Neben Guttenbrunners Gedicht ist Ritsos Adressat zweier weiterer Widmungsgedichte, und zwar: „Für Jannis Ritsos“ und „Vor der Pension“ jeweils von Armin Kerker (1943-1992) und Jürgen Theobaldy (1944).¹⁵²⁶ Beiden Dichtern ergeht es dabei ähnlich wie Michael Guttenbrunner, da sie mit den oben genannten Gedichten ihre politische bzw. künstlerische Beziehung zum griechischen Dichter offen zeigten. Im Gegensatz zu Guttenbrunner geht aber aus Kerkers und Theobaldys Gedicht keine Selbstinszenierung bzw. keine Selbststilisierung zum Weggefährten oder Mitkämpfer von Ritsos hervor.

Ausgegangen von einer ideologisch-politischen Motivation polemisierte Kerker in seinem Gedicht für Ritsos das Ende der 60er- Mitte der 70er-Jahre aufsteigende, politisch entschärfte Ritsos-Bild und zugleich eine nicht engagierte Dichtung, die sich von der Realität abwandte.¹⁵²⁷ Auch Kerkers Gedicht für Giorgos Seferis, das einzige deutschsprachige Gedicht über Seferis, das ermittelt werden konnte, bediente sich einer ideologisch-poetologischen Zielsetzung, wie es weiter unten zu zeigen ist.¹⁵²⁸ Konträr zu Kerker ging das Gedicht von Theobaldy über die Grenzen einer ideologisch motivierten Widmung hinaus, indem sich Theobaldy intertextuell auf Ritsos' Lyrik bezog.

Kerker, der ebenso wie Theobaldy der Aufbruchsgeneration der 68er-Jahre angehörte, kam im Zuge eines doppelten Protestes mit Ritsos' Lyrik in Berührung. Zum einen machte die 68er-Generation Front gegen die griechische Militärdiktatur (1967-1974). Wie bereits erläutert, war das der große Auftakt für die Entdeckung und Auseinandersetzung mit Ritsos auf deutschsprachigem Boden. Zum anderen wandte sich die 68er-Bewegung mit großer Verve gegen die eigene Elterngeneration, wie Assmann darlegte.¹⁵²⁹ Die übersetzte Lyrik von Ritsos

1526. Vgl. Kerker: „Für Jannis Ritsos“ In: *Verhältnisse*, S. 56 und Jürgen Theobaldy: „Vor der Pension. Für Jannis Ritsos“ In: *Die Sommertour. Gedichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983, S. 81.

1527. Gleiche Ansichten über die Rolle der Dichtkunst sowie über das Ritsos-Werk goss Kerker mit viel Schwung in seinen Text „Homer und Papadopoulos“, der um die gleiche Zeit (1976) das Licht der Öffentlichkeit erblickte. Vgl. Armin Kerker: „Homer und Papadopoulos“ In: *Aus den Köpfen an die Tafel*. München: Werner Raith Verlag, 1976, S. 88-124.

1528. Anders verhält es sich mit dem englischsprachigen Raum. Lawrence Durrell schrieb z.B. ein Gedicht für Seferis, das in der folgenden Ausgabe zu finden ist. Lawrence Durrell: „Seferis“ In: *Collected Poems 1931-1974*. Hg. von James A. Brigham. London und Boston: Faber and Faber, 1980, S. 321. Inspiriert von dem Gedichtband *Κίχλη (Drossel)* verfasste der britische Poet Richard Burns eine poetische Sammlung, *Black Light* (1983, 1986 und 1995), die auch auf Deutsch unter dem Titel *Schwarzes Licht* erschien; dieser Titel verweist explizit genug auf folgende Verse von Seferis aus *Drossel*: „Von Engeln und schwarz, Licht.“ Vgl. Seferis, *Gedichte. Nobelpreis*, S. 173 und Richard Burns: *Schwarzes Licht. Gedichte im Gedenken an Giorgos Seferis*. Übers. von Theo Breuer. Bunte Raben Verlag, 1996.

1529. Vgl. Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, S. 55.

wurde zu jener Zeit mit einer doppelten Funktion gelesen, und zwar als poetische Chronik, die zur Erinnerungsbewahrung und Aufarbeitung der deutsch-griechischen Vergangenheit einen Beitrag leistete und zum anderen als Zeugenschaft für die damalige politische Lage in Griechenland. Der Protestcharakter, der in allen Gedichten aus Kerkers *Verhältnisse* eingeschrieben ist (inklusive den Gedichten für Ritsos und Seferis), ist mit Blick auf die politisch-ideologische Perspektive der 68er-Generation zu deuten.

Insbesondere gingen politische Relevanz der Dichtung und Protestcharakter aus dem Gesamtkontext des Bandes *Verhältnisse* hervor, in den das Gedicht für Ritsos hineingestellt wurde. Im Band *Verhältnisse* findet sich beispielsweise eine Fülle von Gedichten, welche Probleme der Gastarbeiter oder Arbeiter im Allgemeinen zum Thema haben.¹⁵³⁰ Kerker wandte sich des Weiteren energisch gegen die etablierte Rechtsordnung wie auch aus seiner Sicht gegen die von der Polizei ausgehende Repression;¹⁵³¹ der Dichter erkämpfte sich einen Weg aus systemimmanenter Gewalt in der BRD durch eine zum großen Teil Agitprop anmutende Dichtung, die sich mit einem Messer vergleichen lässt: „Mein Gedicht ist mein Messer / deswegen / muß es / hin und wieder / entrostet / und / geschliffen werden, / damit es / die Schärfe / nicht verliert.“¹⁵³² Kerker verschrieb sich der Aufgabe, damals aktuelle Missstände in der BRD sowie weltweit, wie z.B. 1973 in Chile den blutigen Militärputsch gegen Allende, ins Bewusstsein der deutschen Öffentlichkeit zu holen. Politisch sehr pflichtbewusst stellte er sich dem Weltgeschehen und ließ es in seinen Gedichten aufgehen.¹⁵³³

1530. Vgl. Kerker: „Grundsätze zur Eingliederung ausländischer Arbeitnehmer“, „Olympiade“, „Sprachgewalt“, „Klare Verhältnisse“, „Deutsch für Gastarbeiter“ in: Kerker, *Verhältnisse*, S. 9, 10-11, 15, 35-37 und 38.

1531. Siehe exemplarisch die Gedichte „Herbstmanöver im Ruhrgebiet“, „Polizeiverhältnisse“ und „Die Freiheit, den Mund aufzumachen“ in: Kerker, *Verhältnisse*, S. 16-17, 18, und 20-21.

1532. Kerker, *Verhältnisse*, S. 51.

1533. Es muss an dieser Stelle hinzugefügt werden, dass sich Kerker publizistisch für Griechenland sehr stark engagierte. Neben den Übersetzungen aus Ritsos-Werk (vgl. den dritten Teil dieser Arbeit), ging auf Kerker die deutsche Übersetzung des Buchs *Ανθρωποφύλακες* (*Menschenwärter*) von Periklis Korovesis zurück. Vgl. Periklis Korovesis: *Die Menschenwärter. Aus dem Griechischen übersetzt und kommentiert von Armin Kerker*. München: Raith Verlag, 1976. In diesem Buch legte Korovesis eine erschütternde Zeugenschaft von seinen Folterungen in der Zeit der griechischen Militärdiktatur ab. Zudem verfasste Kerker aus kommunistischer Perspektive in dem bereits erwähnten Text: „Homer und Papadopoulos“ eine kurze Literaturgeschichte Griechenlands im 19. und 20. Jahrhundert und führte Gespräche mit griechischen Schriftstellern und Intellektuellen, wie z.B. Mikis Theodorakis, Maria Farantouri, Antonis Samarakis, Themis Tsiphas, Vassilis Vassilikos und Periklis Korovesis. Der Text und die Gespräche wurden im Band *Aus den Köpfen an die Tafel* mit gedruckt. (Kerker, *Aus den Köpfen an die Tafel*, S. 88-188). Nicht zuletzt verfasste Kerker für die deutschsprachige Presse zahlreiche Artikel über die griechische Literatur. Siehe exemplarisch: Armin Kerker: „Mit Fingernägeln an die Wand. Odysseas Elytis und Jannis Ritsos.“ In: *Die Zeit* (10.04.1981), ohne Seitenangabe, Kerker, „Eros – Raum des Dichters“ und A. Kerker: „Ich schreibe die Welt. Jannis Ritsos zum 75. Geburtstag am 1. Mai“ In: *Die Zeit* (27.04.1984), ohne Seitenangabe. Nicht zuletzt arbeitete Armin Kerker mit dem griechischen Regisseur Pantelis Voulgaris für den Film: *Ein Traum von Leben und Brot – Jannis Ritsos und sein Griechenland* (WDR 1987) zusammen.

7.1 Ritsos diesseits der linken Mythisierung

Das in *Verhältnisse* enthaltene Gedicht für Jannis Ritsos ist in erster Linie ein Protestgedicht, das als Gegenreaktion auf den in der BRD nachgegangenen Weg der Ritsos-Rezeption konzipiert wurde. Wie im dritten Teil dieser Arbeit bereits dargestellt, traten Übersetzer in den 70er-Jahren in der BRD, wie z.B. Günter Dietz und Isidora Rosenthal-Kamarinea, für eine entpolitisierte Interpretation des Ritsos-Werks ein.¹⁵³⁴ Kerker trat ihnen mit seinem Ritsos-Gedicht („Für Jannis Ritsos“) entgegen, das über folgenden Wortlaut verfügt: „Als sie es nicht mehr leugnen konnten, / daß da in Hellas / jemand war, / der seine Stimme hob / gemeinsam mit den Tabakarbeitern / aus Saloniki, / die streikten / und dafür erschossen wurden, // daß da im fernen Griechenland / ein Dichter Worte fand / für unterdrückte Bauern, / die sie auch verstanden; // als sie ihn also / selbst durch Folter / nicht zum Schweigen bringen / und trotz seiner aufwiegelnden Verse / nicht verschweigen konnten, // entdeckten sie, / die ihn im stillen / lieber tot als rot / gesehen hätten, / in seinen Werken „stille Altersreife“, / „schweres Leid“ und „tiefgeprüfte Trauer“, / „zögernde Hoffnung“ einer „noterfahrenen Weisheit.“¹⁵³⁵

Man liegt richtig zu vermuten, dass Kerker anhand dieses Gedichtes nicht nur seine politisch-persönliche Verbundenheit mit Ritsos offenlegte, sondern auch die politisch-engagierte Dichtung verteidigte. Es stellt sich sogar der Eindruck ein, dass Kerkers Ritsos-Gedicht in die Debatte um engagierte bzw. nicht-engagierte Kunst führte; dafür sprechen allerdings die aus „A.B.C.“ angeführten Verse, die als Motto agieren, ebenso wie die Tatsache, dass das Gedicht für Seferis in derselben Ausgabe (*Verhältnisse*) nach dem Ritsos-Gedicht zu finden ist.¹⁵³⁶

Kerker stellte beide Porträts der griechischen Dichter hintereinander, und zwar zuerst Ritsos als politisch engagiert im Vergleich zu dem apolitischen Seferis, der von ihm zutiefst ironisch behandelt wurde, wie im nächsten Kapitel zu zeigen ist. Anders gewendet projizierte Kerker auf Ritsos und Seferis die Unterschiede zwischen engagierter und nicht engagierter Kunst. Und im Gedicht „A.B.C.“, das Ritsos 1951 auf der Verbannunginsel Makronisos geschrieben hatte, fand der besagte Unterschied zwischen engagierter und nicht-engagierter Kunst eine

1534. Vgl. die Kapitel 3.3, 3.3.1 und 3.4.2.

1535. Kerker, *Verhältnisse*, S. 56. Dem Gedicht wurden folgende Verse von Ritsos aus „A.B.C.“ (*Steinerne Zeit*) vorangestellt: „Ach ja, wir sprachen einmal von einer Ägäis-Poesie... / Ja, wir sprachen von einer Ägäis-Poesie... / Wir sprachen von einer Ägäis-Poesie, ja, ja ...“. Interessanterweise erstreckte sich das Gedicht „Für Jannis Ritsos“ über zwei zusätzliche Verse: „Es ist jetzt nötiger denn je / ihn vor diesen zu schützen“ in der von Jürgen Werner angeführten Fassung in der Laudatio auf Jannis Ritsos (Leipzig 1984). Jürgen Werner: „Mein Jannis Ritsos“ In: *Philia*, 1 (2006), S. 43-51, hier S. 47.

1536. Vgl. Kerker: „Lobrede auf einen Nobelpreisträger“ In: *Verhältnisse*, S. 57-58.

Kulmination.¹⁵³⁷ Ritsos nahm darin, wie Jürgen Werner anmerkte, von der politisch belanglosen „Ägäis-Poesie anderer griechischer Dichter, die ohne gesellschaftlichen Bezug ist“ auf ironische Weise Distanz.¹⁵³⁸ Es sind, laut Kerker, dieselben Dichter, die nicht mal den Finger gekrümmt hatten, als in Griechenland jahrzehntelang) nach Dichter) andere Dichter „gefoltert, deportiert, unterdrückt und ausgebeutet“ wurden.¹⁵³⁹ Ein solcher Dichter, der auf Protest verzichtete und in dem Werk „machterforderliche gesellschaftliche Vorstellungen der Herrschenden“ bestätigte, ist in Anlehnung an Kerker G. Seferis.¹⁵⁴⁰ In dieser Hinsicht kommentieren bzw. ergänzen die aus „A.B.C.“ entnommenen Verse Kerkers Gedicht in inhaltlicher Hinsicht; denn der Verweis auf „A.B.C.“ beglaubigte genau das, was auch im Widmungsgedicht von Kerker zur Sprache kommt, und zwar dass Ritsos stellvertretend für Menschen und Dichter steht, die ihr politisches Engagement mit Deportationen bezahlen mussten. Das Motto – das sind die angeführten Verse aus „A.B.C.“ – bekräftigte die Trennlinie zwischen engagierten und nicht-engagierten Künstlern, die auf Ritsos und Seferis exemplarisch übertragen wurde.

Unter dem Blickwinkel, dass Ritsos von Kerker als Lichtgestalt für engagierte Lyrik wahrgenommen und dargestellt wurde, überrascht sicherlich nicht, dass das von Kerker komponierte Ritsos-Bild auf Richtlinien der sozialistischen Literatur beruhte, und zwar auf Volksverbundenheit und Verständlichkeit. Auf diese Weise erbrachte die erste Strophe des Gedichtes: „Als sie es nicht mehr leugnen konnten, / daß da in Hellas / jemand war, / der seine Stimme hob / gemeinsam mit den Tabakarbeitern / aus Saloniki, / die streikten / und dafür erschossen wurden [...]“ durch den Hinweis auf die Tabakarbeiter aus Saloniki, die ins Poem *Epitaph* Eingang fanden, den Beweis dafür, dass sich Dichtung und Realität eng aufeinander beziehen bzw. dass die das Privatleben übersteigende „unmittelbare Gegenwart“ kunstvoll in die Dichtung eingeht.¹⁵⁴¹

1537. Siehe für das Original Ritsos, *Ta Epikaipiká (Zeitgedichte)*, S. 229-304 und für die Übersetzung Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 50-54.

1538. Werner, „Mein Jannis Ritsos“, S. 45.

1539. Kerker, „Homer und Papadopoulos“, S. 116.

1540. Kerker, „Homer und Papadopoulos“, S. 110.

1541. Über das Poem *Epitaph* siehe das Kapitel 3.6.3. Vgl. Kerker, „Homer und Papadopoulos“, S. 117. Ritsos' *Epitaph* hat, wie Kerker nahelegte, die „gewaltsame Zerschlagung des Tabakarbeiteraufstandes in Saloniki“ 1936 zum Thema. Der Titel des Poems (*Epitaph*) wurde zwar im Ritsos-Gedicht von Kerker nicht erwähnt, aber die Hinweise darauf, die folgende Verse enthalten: „[...] der seine Stimme hob / gemeinsam mit den Tabakarbeitern / aus Saloniki / die streikten / und dafür erschossen wurden [...]“ lassen den Leser mit einem Schlag wissen, dass es hier auf *Epitaph* ankommt.

Dass Volksverbundenheit und Verständlichkeit, zwei wesentliche Eigenschaften der engagierten Literatur, in der Ritsos-Lyrik beheimatet sind, stellten die erste: „[...] daß da in Hellas / jemand war, / der seine Stimme hob / gemeinsam mit den Tabakarbeitern / aus Saloniki“ und die zweite Strophe: „daß da im fernen Griechenland / ein Dichter Worte fand / für unterdrückte Bauern, / die sie auch verstanden;“ unter Beweis.¹⁵⁴² In der zweiten Strophe wurde die Verbundenheit des Dichters mit dem Volk gekoppelt an die Verständlichkeit des eigenen Werkes bei dem Volk; an dieser Stelle riefen Kerkers Verse Vagelis Tsakiridis' Worte in der Zeitschrift *Akzente* ins Gedächtnis zurück. Da wie hier wurde der Standpunkt vertreten, dass Volksverbundenheit und Verständlichkeit Ritsos den Ruf eines Dichters des Volkes einbrachten, oder um es mit Tsakiridis zu sagen, Ritsos sei: „der Dichter des Volkes; [...] ihm ist es gelungen, mit den Mitteln der Lyrik einen Weg vom Dichter zum Volk zu öffnen. Arbeiter, Bauern und Hausfrauen in Griechenland lesen seine Gedichte genauso wie die Intellektuelle.“¹⁵⁴³

Anders formuliert identifizierte sich Ritsos zum einen mit dem griechischen Volk und schrieb seinem poetischen Werk einen gesellschaftlichen Auftrag zu; seine Gedichte gingen zum anderen ins Volk hinein und fanden bei diesem einen starken Widerhall, da der Leser in diesen Gedichten sich selbst erkannte. Diese Identifikation des Dichters mit dem Volk resultierte in der Aufhebung der Kluft zwischen Schriftsteller und Leser bzw. zwischen Dichter und Volk. Somit stand Kerker der bereits 1967 artikulierten Auffassung entgegen, dass Ritsos „nicht von Arbeitern, Bauern und Fischern [...] sondern von Intellektuellen“ gelesen werde.¹⁵⁴⁴ Aus Kerkers sowie aus Tsakiridis' Sicht wurde an dem griechischen Dichter ein Exempel statuiert, da dieser die Kluft zwischen Dichter und Volk überwunden und mit den eigenen gewandten Versen bestätigt hatte, dass hohe Poesie „reale Widerstandskraft [...] gegen Unterdrückung“ leisten konnte.¹⁵⁴⁵

1542. Kerker, *Verhältnisse*, S. 56.

1543. Vagelis Tsakiridis: „Neugriechische Poesie“ In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* (1968), S. 97-98, hier S. 98.

1544. Vgl. Kerker, „Homer und Papadopoulos“, S. 119. Der oben zitierte Satz geht auf A. Sfountouris zurück. Vgl. A. Sfountouris: „Unser Land ist verschlossen“ In: *NZZ* (08.10.1967), ohne Seitenangabe. Kerker wies in seinem Text „Homer und Papadopoulos“ den Standpunkt von Sfountouris mit dem Argument zurück, dass Ritsos spätestens durch die Vertonungen von Theodorakis „zum Besitz der Massen“ wurde. (Kerker, „Homer und Papadopoulos“, S. 119). Die Wahrheit liegt allerdings irgendwo dazwischen; durch Theodorakis' Vertonungen kam zum einen ein breites Publikum tatsächlich mit Ritsos' Lyrik in Berührung; dies betrifft vornehmlich Gedichte wie z.B. *Epitaph*, *Romiosini* und die *18 Kurzlieder der bitteren Heimat*. Zum anderen fand ein kleiner Teil des wohl umfangreichen Ritsos-Werks beim Volk ein äußerst starkes Echo, während andere Teile seines Oeuvres nicht so intensiv rezipiert wurden.

1545. Kerker, „Homer und Papadopoulos“, S. 115.

Anhand des Ritsos-Gedichtes griff Kerker nicht nur das Erbe der engagierten Literatur auf, verzinste und verteidigte es, sondern er ging auch offensiv gegen die aus seiner Perspektive bürgerlichen Feinde des Engagements vor. Diese nahmen im Gedicht die Gestalt eines nicht näher definierten „sie“ (im Plural) an, deren Haltung Ritsos gegenüber hier angegriffen wurde. Dieses anonyme „sie“ erkannte lange Zeit Ritsos den Erfolg beim Volk ab. Als dieser Erfolg nicht mehr gelehrt werden konnte, griffen „sie“ zur Gewalt. Dabei nahm Kerkers Gedicht an dieser Stelle eine sehr überraschende Wendung, da er alle Ritsos' Kritiker bzw. Übersetzer, die dessen Resonanz herunterspielten, mit seinen Folterern bzw. Peinigern gleichstellte. Als nicht mal die Foltern Ergebnisse erbrachten: „[...] als sie ihn also / selbst durch Folter / nicht zum Schweigen bringen / und trotz seiner aufwiegeln Verse / nicht verschweigen konnten [...]“, verleitete dieses „sie“ Ritsos-Werk zu einem angeblich innovativen Blick, was aber laut Kerker sein eigentliches Wesen verzerrte und verfehlte.¹⁵⁴⁶

Getrieben von fanatischem Antikommunismus „lieber tot als rot“ fertigte dieses „sie“ ein verzerrtes Bild von Ritsos an, das seine öffentliche Wahrnehmung zu beherrschen drohte: „Entdeckten sie / [...] in seinen Werken / „stille Altersreife“, / „schweres Leid“ und „tiefgeprüfte Trauer“, / „zögernde Hoffnung“ einer „noterfahrenen Weisheit“. Durch sein Gedicht setzte sich Kerker zum Ziel, den Mächten der Patronage entgegenzuwirken, die die herrschende Ideologie und Poetik im Zielland repräsentierten und verteidigten.

Durch die oben zitierten Satzteile: („stille Altersreife“, „schweres Leid“, „tiefgeprüfte Trauer“ und „zögernde Hoffnung“ einer „noterfahrenen Weisheit“), die sehr präzise auf das Vorwort von Rosenthal-Kamarinea aus *Mit dem Maßstab der Freiheit* (1971) verweisen, attackierte Kerker die Neogräzistik-Professorin und Ritsos-Übersetzerin ad hominem.¹⁵⁴⁷ Diese hatte in ihrer Ausgabe mit Blick auf Ritsos' dichterische Produktion „Erfahrung, Reife und eine tiefe, durch Leid gewonnene Weisheit“ festgestellt.¹⁵⁴⁸

Kerker zufolge sei eine solche abstrakte Bezeichnung des Ritsos-Werks wohl irreführend, denn sie verkenne, dass die durch Leid gewonnene Weisheit von Ritsos aus einer zutiefst konkreten historischen Erfahrung respektive aus der geschichtlichen Erfahrung des 20. Jahrhunderts resultiere. Anders ausgedrückt ging laut Kerker in politisch noch brisanten Zeiten – 1971 war noch die griechische Junta an der Macht – die von Kamarinea unternommene Entpolitisierung

1546. Kerker, *Verhältnisse*, S. 56. Dass Ritsos nie zum Schweigen gebracht werden konnte, gehört, wie im dritten Teil der vorliegenden Arbeit dargestellt, zu den grundlegendsten Topoi seiner Rezeption.

1547. Vgl. das Kapitel 3.4.2.

1548. Ritsos, *Mit dem Maßstab der Freiheit*, S. 22.

von Ritsos mit der Enthistorisierung eines in der griechischen Geschichte tief verwurzelten Werks einher. In Anlehnung an Kerker ist aus dem Ritsos-Werk weder „allgemein menschliches Leid“ noch „generelle Trauer und zögernde Hoffnung“ herauszulesen, sondern das reale historische Leid „der Beherrschten“ bzw. das Leid der griechischen Linken.¹⁵⁴⁹

Mittels des Gedichtes „Für Jannis Ritsos“ richtete sich der kommunistisch gesinnte Kerker gegen das literarische System der BRD sowie gegen dessen Mächte und Kontrollmechanismen. Aus diesem Grund ist in dieses Gedicht mehr noch als Polemik gegen Kamarinea oder Dietz vehemente Kritik am antikommunistisch gesinnten literarischen und politischen Establishment der BRD hineinzulesen, das Kerker in dem bereits erwähnten Text „Homer und Papadopoulos“ als „Kulturbourgeoisie“ bezeichnete.¹⁵⁵⁰ Überdies führte Kerker im Gedicht am Beispiel von Ritsos die Mechanismen vor Augen, mit denen die Kulturbourgeoisie operierte. Letztere unterdrückte literarische Werke und verfolgte sogar die Autoren, wenn diese in ihrem Werk nicht die dominante Ideologie und Poetik ihrer Zeit bestätigten, wie im Fall Ritsos' exemplifiziert wurde; oder sie drückte der Werkinterpretation den eigenen Stempel auf, mit dem Ziel das Werk in die tonangebenden Normen der Gesellschaft einzufügen.

1549. Ritsos, „Homer und Papadopoulos“, S. 119-120. Kerker griff den Standpunkt von Kamarinea auch in dem Text „Homer und Papadopoulos“ an und erklärte ihn für ungültig, ohne jedoch namentlich auf Kamarinea oder Dietz zu verweisen.

1550. Vgl. Kerker, „Homer und Papadopoulos“, S. 118-119. In demselben Text beschrieb Kerker diese Kulturbourgeoisie wie folgt: „Denn was der griechischen wie jeder Kulturbourgeoisie zuwiderläuft, ist die Absicht, Kunst [...] zum Mittel der Aufklärung, der politischen Alphabetisierung, zu einer Waffe zu machen. Eine Literatur, die dem Volk verständlich ist und seine Ausdrucksform aufnimmt, die versucht, gesellschaftliche Zusammenhänge aufzudecken und die ‚herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden zu entlarven‘ (Brecht), kann ihnen gefährlich werden [...].“ Zu diesem Establishment mussten, aus Kerkers Sicht, sowohl Kamarinea, die seit 1966 die Professur für Byzantinische und Neugriechische Philologie an der Bochumer Universität innehatte, als auch Dietz, der von 1972 bis 1993 Schulleiter an dem Heidelberger Kurfürst-Friedrich Gymnasium war, gehört haben.

7.2 Lobrede, Spottrede auf einen Nobelpreisträger

Nahtlos integriert in die Machenschaften der Kulturbourgeoisie war, aus Kerkers Standpunkt, Giorgos Seferis, der Literaturnobelpreisträger des Jahres 1963 und ein Diplomat von Rang, der den Gegenpol zum engagierten Ritsos bildete. Kerkers Gedicht für Seferis mit dem irreführenden Titel: „Lobrede auf einen Nobelpreisträger“ und die dazugehörige erklärende Notiz lassen die Gründe für Seferis’ Zurückweisung und Verspottung durch Kerker sehr deutlich erkennen.¹⁵⁵¹ Seferis habe, so laut Kerker, durch seine Lyrik die Poetik der herrschenden Klasse fortgesetzt und er sei zudem der Aufgabe nie gewachsen gewesen mit doppelter Identität (Dichter und Diplomat) Griechenland zu repräsentieren bzw. die Militärdiktatur öffentlich anzuprangern.¹⁵⁵² Wie Kerker in der Anmerkung zu seinem Gedicht ausführte, brachte Seferis „so ganz anders als Pablo Neruda, wie Seferis Nobelpreisträger und Botschafter seines Landes, der keine Woche vergehen ließ, um die Dinge bei ihrem Namen zu nennen,“ es nicht weiter als „zwei Jahre nach der faschistischen Machtübernahme [...] zum ersten Mal lamentierend seine Stimme“ zu heben.¹⁵⁵³

Dass Seferis durch die 1969 abgegebene Erklärung gegen die Obristen effektiv protestiert hatte, wurde von Kerker abgestritten. Seferis’ Erklärung, die nicht zuletzt in der DDR der 80er-Jahre emphatisch in sein Bild eingeführt wurde, um das politische Engagement des Dichters zu beglaubigen, wurde von Kerker nicht als politische Protestaktion angesehen. Aus Sicht des linksrevolutionären Kerker wäre Seferis nie zur antifaschistischen Demonstration befähigt gewesen, denn er stand mit seinem poetischen und essayistischen Werk aufseiten der Herrscher und nicht der Beherrschten bzw. des griechischen Volkes;¹⁵⁵⁴ Kerker wandte sich hier aus einem

1551. Siehe Kerker, *Verhältnisse*, S. 57-58. Das Gedicht hat folgenden Wortlaut: „Nach seiner Pensionierung / als königlich-griechischer / Botschafter in England, / wo er des öfteren / mit T.S. Eliot Tee trank, / lebte der Dichterfürst / Griechenlands, Seferis / in einem schönen, kühlen Haus / des vornehmen Athener Prominentenviertels. // als der neugriechische Geist / mit amerikanischem Kapital, / in NATO-UNIFORM / auch die antiken Elfenbeintürme / der Symplegaden-Sänger / anzutasten wagte, / brach er sein melancholisch ernstes Schweigen / und griff noch einmal mahnend in die Saiten: // seit langem habe er schon / den Entschluß gefaßt, / außerhalb der Politik / seines Landes zu bleiben / doch quäle ihn das Drama Griechenland / wie in des Äschylos uralten Chören – / und dann: / er bitte Gott, / ihn nicht noch einmal / dahin zu bringen, / daß er wieder sprechen müsse. / Der also angesprochene / christliche Gott aller Griechen / hatte ein Einsehen / und nahm ihn / wenig später zu sich: / ER MUSS NUN NIE MEHR SPRECHEN.“

1552. Kerker, „Homer und Papadopoulos“, S. 114.

1553. Kerker, *Verhältnisse*, S. 58.

1554. In diesem Sinne ist der Satz, womit Kerker seine Anmerkung abschließt, von besonderer Bedeutung. Laut Kerker war es das griechische Volk, das 1971 (noch während der Militärdiktatur) Seferis’ Begräbnis „zu einer antifaschistischen Demonstration“ machte, „etwas, was Seferis zeit seines Leben unterlassen hatte.“ (Kerker, *Verhältnisse*, S. 58). Siehe die Abbildung 20.

sozialistisch-revolutionären Standpunkt heraus gegen Seferis als Repräsentanten bzw. glühenden Verfechter der Kunstautonomie.¹⁵⁵⁵



Abbildung 20: Seferis' Beerdigung

Seferis wollte nicht zum Botschafter seines Landes werden, da er mit seiner Lyrik „jenseits von Politik und Gesellschaft“ stand.¹⁵⁵⁶ Schließlich wurde die Erklärung nicht als politischer Widerstandsakt ausgelegt, da Seferis laut Kerker auch darin das Prinzip des politischen Nicht-Involviert-Seins verteidigte: „Seit langen habe er schon / den Entschluß gefaßt, / außerhalb der Politik / seines Landes zu bleiben / doch quäle ihn das Drama Griechenland / wie in des Äschylos uralten Chören – / und dann: / er bitte Gott, / ihn nicht noch einmal / dahin zu bringen, / daß er wieder sprechen müsse“. An der oben zitierten Stelle schrieb Kerker Seferis' Erklärung um.¹⁵⁵⁷

Dem Wunsch des Dichters, für immer in Schweigen verharren zu dürfen, kam Kerker in der allerletzten Strophe des Gedichtes mit beißender Ironie entgegen. Gott vernahm Seferis' Gebet und befreite ihn durch den Tod von der Aufgabe, sich politisch äußern zu müssen: „Der also

1555. Vgl. „Seferis führt mit seinen poetischen und essayistischen Arbeiten genau jene Art von Literatur fort, die Varnalis schon 1922 als die der herrschenden Klasse entlarvt hatte [...]“. (Vgl. Kerker, „Homer und Papadopoulos“, S. 114).

1556. Kerker, „Homer und Papadopoulos“, S. 114.

1557. Kerker, *Verhältnisse*, S. 58. Es handelt sich hierbei um den Endsatz der Erklärung von Seferis, die im Original so lautet: „Τώρα ξαναγυρίζω στη σιωπή μου. Παρακαλώ το Θεό, να μη με φέρει άλλη φορά σε παρόμοια ανάγκη να ξαναμιλήσω.“ („Nun kehre ich in mein Schweigen zurück. Ich bitte Gott, er möge mich davor bewahren, noch einmal sprechen zu müssen“). Aus: http://www.snhell.gr/testimonies/content.asp?id=112&author_id=44. Die deutsche Übersetzung ist in: *Die Exekution des Mythos fand am frühen Morgen statt. Texte aus Griechenland*. Hg. von Danae Coulmas. Auflage 2. Köln: Romiosini, 1984, S. 19.

angesprochene / christliche Gott aller Griechen / hatte ein Einsehen / und nahm ihn / wenig später zu sich: / ER MUSS NUN NIE MEHR SPRECHEN.“¹⁵⁵⁸

Am Beispiel von Seferis stellte Kerker die angeblich „freie Kunst“ generell an den Pranger, weil sie sich aus „politischer Verantwortlichkeit“ freikaufte.¹⁵⁵⁹ Der höhnische, beinahe gereizte Ton des Gedichtes erklärte sich somit dadurch, dass der politisch engagierte Kerker anhand von Seferis das Primat der Kunstautonomie polemisierte.

Dementsprechend wurde von Seferis im Gedicht ein Bild im Sinne eines spießbürgerlichen und etablierten Dichters abgegeben; auf diese Weise dichtete ihm Kerker eine private, öffentliche und dichterische Existenz an, die allen Voraussetzungen für die Lebensführung eines „Kulturpapstes“ nachkam.¹⁵⁶⁰ Szenen aus Seferis' Lebensbiographie wurden verdichtet, die von der erfolgreichen Diplomatenkarriere: „Nach seiner Pensionierung als königlich-griechischer Botschafter in England“ über seinen eleganten Bekanntenkreis: „mit T.S. Eliot Tee trank“ und einem vom Volk abgewandten Lebensstil: „lebte der Dichterfürst / Griechenlands, Seferis, / in einem schönen, kühlen Haus / des vornehmen Athener Prominentenviertels“ bis hin zu der von ihm abgegebenen Erklärung gegen die Junta (1969) reichten.¹⁵⁶¹ Auch Seferis' Tod fand im Gedicht seinen Niederschlag, und zwar in einem, äußerst kaustischen und feindseligen Ton, wie bereits besprochen: „Er bitte Gott, / ihn nicht noch einmal / dahin zu bringen, / daß er wieder sprechen müsse. / Der also angesprochene / christliche Gott aller Griechen / hatte ein Einsehen / und nahm ihn / wenig später zu sich: ER MUSS NUN NIE MEHR SPRECHEN.“¹⁵⁶²

Aus dieser spöttisch-poetischen Darstellung von Seferis wurde deutlich, dass Kerkers Kritik den Dichter-Diplomaten Seferis hauptsächlich an folgendem Punkt traf. Den neugriechischen „Kulturpapsten und Dichterfürsten“ kennzeichnete laut Kerker radikale Wirklichkeitsferne ebenso wie starke Abgeschiedenheit vom eigenen Volk und Land. Dasselbe Argument wiederholte sich in dem von Kerker zur gleichen Zeit verfassten Text „Homer und Papadopoulos“. Darin wurde postuliert, dass das Wirklichkeitsfremde, was Seferis nachgesagt wurde, sehr markant in den Gedichten Ausdruck fand. Als Beweis dafür erbrachte Kerker die zentrale Stellung, welche die Antike im Seferis-Werk einnahm.

1558. Kerker, *Verhältnisse*, S. 58.

1559. Kerker, „Homer und Papadopoulos“, S. 114.

1560. Vgl. Kerker, „Homer und Papadopoulos“, S. 115.

1561. Vgl. Kerker, *Verhältnisse*, S. 57.

1562. Vgl. Kerker, *Verhältnisse*, S. 58.

In Anlehnung an Kerker hantierten die Seferis-Gedichte, in denen Melancholie und Defätismus durchschimmern, alleinig mit der Antike.¹⁵⁶³ Seferis stellte in seinen Gedichten die griechische Landschaft mit Trümmern der Vergangenheit dar und vergaß dabei die griechische Gegenwart. Es war nicht zuletzt die Besorgnis um die Antike und deren Missbrauch bzw. die von den Obristen manipulierte und verfälschte Aneignung dieser, die als Triebfeder für die abgegebene Erklärung agierte. Kerkers Ansicht nach hätte der Diplomat und Nobelpreisträger Seferis gleich nach der Machtergreifung eine klare, politische Position einnehmen müssen, indem er die Vergewaltigung der Demokratie sowie die Menschenrechtsverletzung (Inhaftierung, Folterung, Verbannung) gebrandmarkt hätte.¹⁵⁶⁴ Stattdessen brach Seferis einzig und allein „sein melancholisch ernstes Schweigen / und griff noch einmal mahnend in die Saiten“, weil er „die antiken Elfenbeintürme / der Symplegaden-Sänger“ vom neugriechischen „Geist mit amerikanischem Kapitel, / in NATO-UNIFORM“ bedroht sah.¹⁵⁶⁵ Kerkers deutlich artikulierter Vorwurf im Gedicht lautete nämlich, dass die Manipulation der Geschichte seitens der Obristen den neugriechischen Dichter schwerer traf als das trostlose Schicksal seiner Landsleute.

Es fällt hierbei auf, dass Seferis' Hinwendung zur griechischen Antike von Kerker mit umgekehrten Vorzeichen als üblich ausgelegt wurde. Im Gegensatz zum Nobelkomitee, das Seferis für seinen „tief empfundenen Sinn für das hellenistische Kulturgut“ gepriesen hatte, sah Kerker in der Auseinandersetzung mit der Antike eine Flucht aus der Geschichte bzw. eine Entfernung von Gegenwart und Wirklichkeit.¹⁵⁶⁶ Im Seferis-Bild von Kerker fanden sich Bestandteile der öffentlichen Wahrnehmung des Dichters wieder, aber mit umgekehrten Vorzeichen. Auf diese Weise schlugen Parteilosigkeit, gewährte Distanz zu jeglicher politischen Äußerung, Verteidigung der Kunstautonomie sowie die Verkleidung moderner Ängste in antikem Gewand um in Teilnahmslosigkeit am Schicksal des Volkes, Wirklichkeitsferne und in Flucht aus Geschichte und Gegenwart.

In Seferis' Gestalt polemisierte Kerker einen Dichtertypus, der „im Elfenbeinturm“ saß, es vorzog, „außerhalb der Politik / seines Landes zu bleiben“ und somit das glatte Gegenteil von

1563. Vgl. Kerker, „Homer und Papadopoulos“, S. 120.

1564. Vgl. Kerker, „Homer und Papadopoulos“, S. 115-116.

1565. Großgeschrieben im Original. Die Verse deuten hier sehr explizit darauf hin, dass die griechische Militärdiktatur von den USA unterstützt wurde.

1566. Vgl. Seferis, *Gedichte. Nobelpreis*, S. 10 und Kerker, „Homer und Papadopoulos“, S. 115: „Der intellektuelle Pessimismus, die Melancholie durch das Leid des Griechentums, welche die Gegenwart wieder durch die Antike zu erklären sucht [...] sind weder verständlich noch bieten sie eine Erklärung für die Welt von heute.“

Ritsos oder Neruda bzw. von einem politisch-engagierten Dichters bildete.¹⁵⁶⁷ Anders gewendet konnte Kerker nicht einsehen, dass Dichtung und Politik bei Seferis in anderer Weise als bei Ritsos oder Neruda zusammengehörten. Bei Seferis sind die impliziten Verweise auf Geschichte und Gegenwart weitaus häufiger als die expliziten. Aus seinem Gesamtwerk gingen Historie und Gegenwart bzw. deren poetische Verdichtung als Schlüsselbegriffe hervor; Seferis konfrontierte aber die Zeitläufe nicht auf die Weise eines politischen Barden, wie es Ritsos in *Epitaph* oder *Romiosini* tat.

Der zeitgenössische Leser wird in eine längst vergangene Debatte um politisch-engagierte Lyrik und Kunstautonomie versetzt. Dabei führte der kommunistische Kerker seine Standpunkte auf ähnliche Weise wie konservative Kritiker bzw. Übersetzer vor. Dies bedeutet im Kern, dass Dichter verehrt oder verleugnet bzw. ins literarische System eingefügt oder aus diesem System ausgeschlossen wurden aufgrund der ideologischen Verträglichkeit mit der in einer Gesellschaft dominanten Ideologie.

Wie bereits geschildert wurde das Ritsos-Werk im rechtskonservativen Nachkriegsgriechenland verboten, weil es mit der einst dominanten antikommunistischen Ideologie nicht vereinbar war. Auch Ende der 60er-Jahre wurden in der BRD zahlreiche Ritsos-Gedichte, die den sozialistischen Geist zutage brachten, z.B. von G. Dietz poetisch heruntergestuft; dabei wurde deutlich, dass das ästhetische Urteil von Dietz oder Kamarinea auf ideologische Befangenheiten zurückging.¹⁵⁶⁸

In ähnlichen Konturen wurde Seferis von Kerker, der Zeitläufe durch seine rebellische Brille sah und sich radikal gegen bestehende Verhältnisse wandte, verworfen. Seferis; denn letzterer sei in Kerkers Augen ein prestigeträchtiges Mitglied und Fürsprecher des damaligen Establishments ebenso wie ein leidenschaftlicher Gegner des Engagements. Laut Seferis kam das politische Engagement der künstlerischen Gebundenheit und dem Dogmatismus gleich; aus Kerkers Sicht war hingegen der Zusammenhang von Poesie und Engagement eine Selbstverständlichkeit.¹⁵⁶⁹

Daraus ist zu folgern, dass Kerkers Seferis-Gedicht als Austragungsort eines kaum überbrückbaren Konfliktes entgegengesetzter Anschauungen über Kunst zu verstehen ist.¹⁵⁷⁰ In

1567. Kerker, *Verhältnisse*, S. 58.

1568. Vgl. hier die Kapitel 3.3 und 3.4.2.

1569. Vgl. dazu Kerker, „Homer und Papadopoulos“, S. 114.

1570. Es war zum Teil auch ein Generationenkonflikt zwischen dem bürgerlichen Seferis (geboren 1900) und dem revolutionären Kerker (geboren 1943).

diesem Konflikt vertraten der überzeugte Kommunist Kerker und der konservative Seferis gegensätzliche Ansichten. Kerker trat für politische Lyrik ein. Wichtig festzuhalten ist indes, dass sich Kerker nicht auf die Argumentation anderer Akteure der 70er-Jahre (z.B. Übersetzer, Literaturwissenschaftler, Kritiker) einließ, die in ihren Texten am Beispiel von Ritsos die künstlerische Qualität der engagierten Kunst legitimieren wollten. Aus Kerkers Sicht war hingegen die Verbindung zwischen Dichtkunst und politischem Engagement eine angeborene Eigenschaft, die keine Rechtfertigung nötig hatte.

Es bleibt abschließend zu sagen, dass sich Kerker einem bipolaren Denkmuster verpflichtet fühlte; dies bedeutet, dass er sich von den Richtlinien einer politisch-engagierten Dichtkunst nicht abheben konnte, genauso wie anderen Literaturvermittlern ein antisozialistischer Grundton haften geblieben ist. Es handelte sich im Grunde genommen um die beiden Seiten derselben Münze. Laut Kerker war Seferis gegen die „Aufklärung“ bzw. für das Weiterbestehen der „geistigen Unterwerfung und repressiven Manipulation“ des Volkes.¹⁵⁷¹ Kerkers negatives Urteil über Seferis beruhte folglich sowohl auf die Ideologie als auch auf die davon ausgehenden poetischen Kriterien. In Seferis' Figur waren, Kerker zufolge, alle Eigenschaften eines unpolitischen Dichters angelegt, die mittels Dichtung bekämpft und ironisiert werden mussten.

Kerker gingen allerdings bei seinem Seferis-Bild zwei Fakten vollends ab und zwar, dass Seferis ein vehementer Antifaschist sowie ein ausdrücklicher Feind der britischen Kolonialpolitik z.B. auf Zypern war. Der Vollständigkeit halber muss ergänzt werden, dass Kerker anno 1976 die Tragweite der politischen Gesinnung von Seferis nicht erschließen konnte. Seferis' tiefes Urteilsvermögen über Geschichte und Politik trat erst ab Mitte der 70er-Jahre in Erscheinung durch die graduelle Veröffentlichung seiner Tagebücher *Μέρες* (*Tage*) wie auch seines politischen Tagebuchs *Πολιτικό Ημερολόγιο* (*Politisches Tagebuch*). Wie bereits im vierten Teil der vorliegenden Arbeit geschildert, kam der politische Seferis erst in den 80er-Jahren im Zuge dieser Veröffentlichungen auch im deutschsprachigen Raum stärker in den Vordergrund.

Es gilt zu guter Letzt festzuhalten, dass Kerker durch die nacheinander stehenden Gedichte für Ritsos und Seferis die markanten Unterschiede im Leben und Werk der beiden Dichter klarstellen wollte. Dabei ergriff Kerker Partei, um am Beispiel von Ritsos die engagierte Kunst

1571. Kerker, „Homer und Papadopoulos“, S. 105.

zu verteidigen oder anders formuliert am Beispiel von Seferis gegen die Kunstautonomie zu polemisieren.

8. Jürgen Theobaldy: Von der Studentenrevolte über Alltagslyrik zu Ritsos und Kavafis

Jürgen Theobaldy hatte mit Armin Kerker gemeinsam, dass seine künstlerischen Anfänge auch auf die 68er-Studentenrevolte zurückgingen. So kam den ersten Gedichten die Aufgabe zu, „authentischer Ausdruck eben dieser Revolte zu sein.“¹⁵⁷² Während Kerker der engagierten Literatur verschrieben blieb und das Vertrauen in den Kommunismus nie verlor, ist bei Theobaldy eine Entfernung vom revolutionären Sozialismus sowie eine zunehmende Hinwendung zur Alltagslyrik spürbar. In dem Text „Persönliche Erfahrungen und gesellschaftliche Perspektive“ zeichnete Theobaldy Tendenzen der westdeutschen Lyrik seit 1965 ab, die sich unschwer auf seine eigene poetische Entfaltung übertragen lassen. Theobaldy steht auf einer Linie mit jenen Autoren, die, wie er selbst konstatierte „gegen Mitte der siebziger Jahre [...] entdecken [...] zum Teil dieselben, die früher Agitpropverse verfaßt hatten [...] ein neues Bedürfnis nach Poesie.“¹⁵⁷³ Theobaldy, der in den 70er-Jahren publizistisch sehr aktiv war, wurde rapid zum Repräsentanten dieses neuen lyrischen Bedürfnisses stilisiert und machte als „Herold einer Dichtung der Neuen Subjektivität“ von sich reden.¹⁵⁷⁴

Die Lyrik der Neuen Subjektivität verstand sich nicht nur als Gegenreaktion auf hermetische Lyrik, sondern auch als „Gegenbewegung zu Erscheinungsformen der Agitpropolyrik, wie sie Ende der 60er- Jahre vermehrt propagiert wurde.“¹⁵⁷⁵ Wie man im Text: „Anmerkungen zum Ende der hermetischen Lyrik“ von Theobaldy und Zürcher nachlesen kann, verkam die hermetische Lyrik zu Gedichten, denen „jene Authentizität existentieller Erfahrung“ abhanden kam als Folge der „radikalen Infragestellung der bürgerlichen Literatur durch die politisierten Schriftsteller“ sowie der „Auswirkungen der studentischen Protestbewegung“.¹⁵⁷⁶ Während die hermetische Lyrik jeglichen Bezugs zur Wirklichkeit sowie zum alltäglichen Leben entbehrte,

1572. Zitiert nach: lyrikline.org/index.php?id=162&author=jt00&show=Bio&cHash=b7aba9d2c4 (heruntergeladen am 14.03.2013).

1573. Jürgen Theobaldy und Gustav Zürcher: „Persönliche Erfahrungen und gesellschaftliche Perspektive“ In: *Veränderung der Lyrik. Über westdeutsche Gedichte seit 1965*. München: Text und Kritik, 1976, S. 131-172, hier S. 150.

1574. Michael Braun: „Der Windfluss der Poesie. *Wilde Nelken*. Jürgen Theobaldys mystische Weltempfindung“ In: <http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/wildenelken-r.htm> (heruntergeladen am 14.03.2013).

1575. Dieter Hoffmann: *Arbeitsbuch. Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. Auflage 2. Tübingen und Basel: A. Francke, 2004, S. 153-154.

1576. Jürgen Theobaldy und Gustav Zürcher: „Anmerkungen zum Ende der hermetischen Lyrik“ In: *Veränderung der Lyrik. Über westdeutsche Gedichte seit 1965*, S. 9-25, hier S. 14.

verfügte die Agitpropyrik lediglich über einen „dokumentarischen Wert“.¹⁵⁷⁷ In Anlehnung an Theobaldy schränkte die Agitpropyrik den kreativen Umgang mit Sprache und Stoff drastisch ein: mit Sprache, weil der Sprachduktus so nahe am Zeitungsartikel-Stil war, dass es der Dichtung wie mit kurzen Artikeln und Meldungen ohne jegliche Aufarbeitung zur Poesie erging;¹⁵⁷⁸ und mit Stoff, weil nichts als gesellschaftliche Missstände im Gedicht Platz hatte.¹⁵⁷⁹

Die Agitpropyrik verschrieb sich dem Ziel, die Welt durch Beeinflussung des Lesers zu verändern, wobei dieser als politisch-gesellschaftliches Wesen betrachtet wurde.¹⁵⁸⁰

In Abgrenzung zu hermetischer Lyrik sowie Agitpropyrik umfasste die Alltagslyrik bzw. die Neue Subjektivität alle Lebensbereiche mit Theobaldy als einem der wichtigsten Vertreter und richtete sich an erster Stelle auf die „Veränderung des Einzelnen, seine Lebensgewohnheiten und seiner Wirklichkeitswahrnehmung.“¹⁵⁸¹ Mit der Neuen Subjektivität ging zudem ein neues Verständnis von Dichtung einher, denn die Dichtung öffnete sich „zur Umgangssprache und zum aktuellen Gegenstand.“¹⁵⁸² Gegenüber politischer Lyrik befreite sich die Neue Subjektivität von „einem explizit politisch fortschrittlichen Inhalt“. Im Vergleich zur hermetischen Lyrik eröffnete sich eine Palette neuer Themen für die Neue Subjektivität durch Einführung der Alltagssprache in die Dichtung.¹⁵⁸³ Die Dichter der Neuen Subjektivität

1577. Jürgen Theobaldy: „Das Gedicht im Handgemenge. Bemerkungen zu einigen Tendenzen in der westdeutschen Lyrik“ In: *Was alles hat Platz in einem Gedicht?* Hg. von Hans Bender und Michael Krüger. München: Hanser, 1977, S. 169-180, hier S. 177.

1578. Theobaldy, „Das Gedicht im Handgemenge“, S. 178.

1579. Vgl. Theobaldy und Zürcher, „Persönliche Erfahrungen und gesellschaftliche Perspektive“, S. 135.

1580. Theobaldy formulierte in den bereits erwähnten Texten: „Das Gedicht im Handgemenge“ und „Persönliche Erfahrungen und gesellschaftliche Perspektive“ eine sehr deutliche Kritik an Agitpropyrik. Vgl. Theobaldy, „Das Gedicht im Handgemenge“, S. 177 und Theobaldy und Zürcher, „Persönliche Erfahrungen und gesellschaftliche Perspektive“, S. 135-136.

1581. In die Literaturgeschichte ging diese literarische Strömung („Neue Subjektivität“ bzw. „Alltagslyrik“) auch unter dem Namen „Neue Sensibilität“, „Neuer Realismus“ oder „Neue Innerlichkeit“ ein. In diesen Begriffen schwang u.a. die Konzentration auf sinnliche Erfahrung und Alltag ebenso wie die Abwendung von Politik mit. Wie Hoffmann nahelegte, lag ein markanter Unterschied zwischen Neuer Subjektivität und Studentenbewegung bzw. der davon ausgehenden politischen Lyrik darin, dass sich letztere an erster Stelle auf die Veränderung des politisch-gesellschaftlichen Systems und an zweiter auf die Veränderung des Individuums ausrichtete. Vgl. Hoffmann, *Arbeitsbuch. Deutschsprachige Lyrik*, S. 153, 156, 161. Für eine vergleichende Gegenüberstellung zwischen Polit-Lyrik und Alltagslyrik siehe: Karin Stahl und Martin Grzimek: „Das wie der Produktion. Zur Buselmeier / Zahl Kontroverse“ In: *Neue Deutsche Lyrik. Beiträge zu Born, Brinkmann, Krechel, Theobaldy u.a.* Heidelberg: Arbeitskreis Linker Germanisten, 1977, S. 74-87, hier vor allem S. 76-77.

1582. Jürgen Theobaldy und Gustav Zürcher: „Ein neuer Ansatz. Die unartifizielle Formulierung“ In: *Veränderung der Lyrik. Über westdeutsche Gedichte seit 1965*, S. 26-41, hier S. 40.

1583. Vgl. Theobaldy und Zürcher, „Ein neuer Ansatz“, S. 41. Vgl. auch Hoffmann, *Arbeitsbuch. Deutschsprachige Lyrik*, S. 150. Die Koppelung an die Alltagssprache verkörperte genau die entgegengesetzte Tendenz als bei der hermetischen Lyrik, die eine gehobene, metaphorische Sprache favorisierte. Wie Theobaldy nahelegte, gab es für Dichter wie z.B. Born, Brinkmann und Herburger „kein Thema, kein Ding und kein Ereignis, das es, weil zu alltäglich, nicht wert wäre, in ihre Lyrik einzugehen.“ (Theobaldy und Zürcher, „Ein neuer Ansatz“, S. 38 und 40).

stimmten quasi in die Worte von Günter Herburger ein, der 1967 von der Poesie forderte: „Erlebnisgedichte [...] Die Lyriker sollten ihre Gedichte wieder ins alltägliche Leben hineinnehmen, das die meisten doch leben, sie sollten die Gedichte wieder heranzuführen an die scheinbar profanen Probleme, die daraus entspringen, an die Gegenstände, die sie Tag und Nacht umgeben.“¹⁵⁸⁴ Dieser Forderung folgend kam das auf persönliche Erfahrungen und Erlebnisse beruhende Gedicht zustande, wobei eine politische Thematik aus der Dichtung der Neuen Subjektivität auch nicht ausgeschlossen wurde.¹⁵⁸⁵

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass sich durch die Neue Subjektivität ein neuer Blick auf Dichtung und Leben auftat. Von erheblicher Tragweite für die Dichter der Neuen Subjektivität war die Abschaffung der egalitären Haltung Sprache, Stoff sowie dem Leser gegenüber.¹⁵⁸⁶ Denn die Dichter der Neuen Subjektivität richteten sich mit einer doppelten Zielsetzung an den Leser; zum einen, um sich verständlich zu machen und zum anderen, um ihn zu motivieren, „seine Erfahrungen sprachlich zu vergegenständlichen.“¹⁵⁸⁷ Dies bedeutete im Kern, dass die Grenzen zwischen Autor und Leser mittels der Neuen Subjektivität aufgehoben wurden. Infolgedessen wurde das Gedichte-Schreiben als „eine Tätigkeit wie jede andere“ angesehen,¹⁵⁸⁸ anders formuliert wohnte der passiven Lyrikrezeption das hehre Ziel inne, zur produktiven überzuleiten.¹⁵⁸⁹

Theobaldy, der als Hauptrepräsentant der Neuen Subjektivität ein „aufsehenerregendes Debüt“ gefeiert und rege publizistische Aktivität in den 70er-Jahren aufgewiesen hatte, distanzierte sich zu einem späteren Zeitpunkt von der Verlagsbranche Westdeutschlands und wanderte 1984 in die Schweiz ein, wie Hans-Christoph Buch aufzeigte.¹⁵⁹⁰ Vom Standpunkt eines

1584. Theobaldy, „Das Gedicht im Handgemenge“, S. 174.

1585. Theobaldy und Zürcher, „Persönliche Erfahrungen und gesellschaftliche Perspektive“, S. 131 und 133. Es muss an dieser Stelle hinzugefügt werden, dass neben politischen Themen persönliche Erfahrungen, wie z.B. sexuelle- oder Drogenerfahrungen einen besonders breiten Raum in der deutschen Lyrik der späten 60er-Jahren behaupteten. Daran zeigte sich nicht zuletzt der Einfluss der amerikanischen Beat-Generation auf deutsche Lyrik. (Theobaldy und Zürcher, „Persönliche Erfahrungen und gesellschaftliche Perspektive“, S. 144-145).

1586. Theobaldy und Zürcher, „Ein neuer Ansatz“, S. 33 und 30-31. Vgl. Michael Buselmeier: „Das alltägliche Leben. Versuch über die neue Alltagslyrik“ In: *Neue Deutsche Lyrik. Beiträge zu Born, Brinkmann, Kreckel, Theobaldy u.a.*, S. 4-35, hier S. 9.

1587. Alexander von Bormann: „Suche nach neuen Sprachen: Lyrik im Westen“ In: *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. Hg. von Wilfried Barner. München: Beck, 2006, S. 659-662, hier S. 659.

1588. Theobaldy und Zürcher, „Persönliche Erfahrungen und gesellschaftliche Perspektive“, S. 141.

1589. Dass die Dichter quasi entglorifiziert wurden, machte einen gravierenden Unterschied zur hermetischen Lyrik aus. (Vgl. Hoffmann, *Arbeitsbuch. Deutschsprachige Lyrik seit 1945*, S. 161).

1590. Hans-Christoph Buch: „Der Seiteneinsteiger. Neue Geschichten und Gedichte von Jürgen Theobaldy.“ In: *Die Zeit* (25.01.2001), ohne Seitenangabe. (http://www.zeit.de/2001/05/Der_Seiteneinsteiger. Herunterladen am 14.03.2013). Über den Stellenwert, den Theobaldy für die Post-Achtundsechziger Generation einnahm, siehe exemplarisch den Text von Hajo Steinert: „Hermetik und Selbsterfahrung. Über Jürgen Theobaldys Gedicht „Stückchen““ In: *Lyrik im Münsterfelder Literaturgespräch. Deutungen zu Gedichten von Jürgen Theobaldy*,

„Seitenaussteigers“ bzw. eines „notorischen Außenseiters“ wandte sich Theobaldy dort ununterbrochen dem Gedichte-Schreiben zu.¹⁵⁹¹ Man ist versucht, die Zuwanderung in die Schweiz mit einem kritischen Punkt zu verbinden, den Theobaldy Ende der 70er-Jahre erreichte. Wie dem Artikel von Fredi Lerch in der *Wochenzeitung* zu entnehmen ist, scheiterte Theobaldys Versuch „immer wieder was schreiben und in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen veröffentlichen zu müssen [...] an seinen eigenen Ansprüchen.“¹⁵⁹² Interessanterweise ging Theobaldys erste Auseinandersetzung mit dem dichterischen Werk von Konstantin Kavafis und Jannis Ritsos, deren Verse der deutsche Dichter in seinem eigenen Werk abgewandelt aufnahm, auf diesen künstlerischen Wendepunkt bzw. auf die Zeit zwischen Ende der 70er- und Anfang der 80er-Jahre zurück.

Die vorangegangene Darlegung verdeutlicht, dass Theobaldy nahe an die griechischen Dichter zu einem Zeitpunkt herantrat, als dieser etwas Neues hervorbringen mochte, ohne jedoch das Gewand seines früheren Werks zum Verschwinden zu verleiten.¹⁵⁹³ Auf der Suche nach einer neuen Dichtersprache ist Theobaldy, wie der Dichter selbst in dem Text „Offene Räume“ zugab, neben „Camus [...] Pavese, Ritsos und Kavafis [...]“ sehr zugetan, denn „es sind allesamt Dichter, die nicht singen und die doch, auf meist nüchterne, profan erleuchtete Weisen zu verherrlichen suchen – das Meer, einen Morgen, Steine, die Toten, ein Körperversprechen.“¹⁵⁹⁴ Theobaldy ging es folglich um einen einzigartigen, dichterischen Ton bzw. um einen laut Auden „unique tone of voice“, der zu seinen Gedichten herangezogen werden konnte.¹⁵⁹⁵ Diesen Ton lieferten Theobaldy u.a. Kavafis und Ritsos, die der viel jüngere Dichter als Lehrer bzw. als poetische Vorbilder ansah. Theobaldy räumte im Text „Offene Räume“ ein, u.a. Kavafis und Ritsos seien es gewesen, die ihn lehrten: „die Sprache der Lyrik weder ganz vom Gesang loskommen wird noch soll, eine Art Lied klingt immer mit, weil jedes

Evelyn Schlag, Barbara Köhler und Uwe Kolbe. Bad Münstereifel: Friedrich Ebert Stiftung, 1994, S. 28-33, vor allem die Seiten 28-30.

1591. Buch, „Der Seiteneinsteiger. Neue Geschichten und Gedichte von Jürgen Theobaldy“, ohne Seitenangabe.

1592. Fredi Lerch: „Trilogie der nächsten Ziele“ In: *Wochenzeitung* (29.05.2003), ohne Seitenangabe (<http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/trilogie-r.htm>). Herunterladen am 14.03.2013).

1593. Nach den ersten Gedichtbänden: *Blaue Flecken* (1974) und *Zweiter Klasse* (1976), die Theobaldy den Namen eines Dichters des „spontanen, scheinbar kunstlosen Alltagsgedichtes“ wie auch des „Pop und Underground-Lyrikers“ eingebracht hatten, fing dieser bereits 1979 in *Drinks. Gedichte aus Rom* (1979) und wenig Jahre später (1983) in *Sommertour* an, klassische Versfüße zu erproben und den „Flattersatz der Alltagslyrik“ zu verlassen. (Michael Buselmeier: „Kritik in Kürze“ In: *Die Zeit*, Nr. 12 (16.03.1984) <http://www.zeit.de/1984/12/kritik-in-kuerze>).

1594. Jürgen Theobaldy: „Offene Räume“ In: *Mehrstimmiges Grün. Text und Porträt*. Berlin und Weimar: Aufbau, 1994, S. 133-144, hier S. 140.

1595. Kavafis, *The Complete Poems of Cavafy*, S. viii.

Gedicht aus einem Schweigen inmitten des Geredes heraus startet [...].¹⁵⁹⁶ Dabei erinnerte dieser Satz stark an Ritsos, der 1963 in einem Essay über Majakowski behauptete, dass die heutigen Dichter „ihre Sätze nach dem Vorbild des Schweigens bauen“.¹⁵⁹⁷

8.1 Der interne Kontakt mit Ritsos' Lyrik

Die Gedichte von Theobaldy über bzw. für Ritsos hatten nicht die gleiche Ausgangsposition wie diese anderer deutschsprachiger Dichter (A. Kerker, M. Guttentbrunner, A. Endler, G. Kunert). Jene Dichter bezogen sich auktorial auf Ritsos und brachten infolgedessen Widmungsgedichte zu Papier.¹⁵⁹⁸ Zudem lieferte Ritsos' politische Identität diesen Dichtern den Hauptstimulus für die Verfassung ihrer Gedichte. Anders bei Theobaldy, der als erster einen Bezug zum Ritsos-Werk herstellte, der die Form einer literarischen Anspielung bzw. eines Zitats im Sinne von Dieter Steland annahm.¹⁵⁹⁹ Mit anderen Worten interessierte sich Theobaldy weniger für Ritsos als politisches Dichter-Symbol, in dessen Werk die „Diskrepanz zwischen Intention und tatsächlicher Wirkung von politischer Dichtung“ überwunden wurde, sondern mehr für ihn als lyrischen, undogmatischen Dichter.¹⁶⁰⁰

Bevor ich auf die drei Ritsos-Gedichte von Theobaldy eingehe, ist es angebracht, auf das abgezeichnete Porträt des neugriechischen Dichters in dem Text: „Vieles gesagt für die vielen“ hinzuweisen. Dieser Text, der erstmals 1989 in der *Frankfurter Rundschau* (29.04.1989) erschien, wurde einige Jahre später 1994 in bearbeiteter Form im bereits erwähnten Band

1596. Theobaldy, „Offene Räume“, S. 140.

1597. (meine Übersetzung). Vgl. das Original: „φτιάχνουν τις φράσεις τους πάνω στο πρότυπο της σιωπής“ in: Jannis Ritsos: „Περί Μαγιακόβσκη“ („Über Majakowski“) In: *Μελετήματα. Μαγιακόβσκι, Χικμέτ, Έρενμπουργκ, Ελνάρ, Μαρτυρίες, Θυρωρείο*. (Essays. Majakowski, Hikmet, Ehrenburg, Eluard, Zeugenaussagen, Pförternloge). Auflage 2. Athen: Kedros, 1980, S. 9-33, hier S. 29. Vgl. hier die deutsche Übersetzung von Asteris Kutulas in: Ritsos, *Steine Knochen Wurzeln*, S. 85.

1598. Turk, „Vorwort“, S. 2.

1599. Dieter Steland lehnte sich hierbei an H. Meier und brachte den Unterschied zwischen Zitat und Entlehnung wie folgt auf den Punkt: „Das Zitat [...] soll entdeckt werden [...] Es verbindet sich eng mit seiner neuen Umgebung, aber zugleich hebt es sich von ihr ab und läßt so eine andere Welt in die eigene Welt [...] hineinleuchten.“ Demgegenüber hat die Entlehnung keinen „Verweisungscharakter“. Sie „intendiert nicht, zu ihrer Herkunft in Beziehung gesetzt zu werden, und sie tut recht daran, weil der Rückgriff auf die Herkunft zwar philologische Klärung, aber keine Bereicherung des Sinnes und keinen ästhetischen Mehrwert bewirkt.“ Vgl. Herman Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*. Auflage 2. Stuttgart: Metzler, 1967, S. 13-14. Siehe auch Dieter Steland: „Quellstudien zu *Foscolos Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Montaigne, La Rochefoucauld, Pascal, Pope, Chamfort“ In: *Formen innerliterarischen Rezeption*. S. 37-69, hier S. 38. Die Anspielungen auf das Werk von Ritsos werden hier selbstverständlich als Zitate wahrgenommen und behandelt.

1600. Jürgen Theobaldy und Gustav Zürcher: „Reflexion und Agitation: zu Begriff und Praxis des politischen Gedichts“ In: *Veränderung der Lyrik. Über westdeutsche Gedichte seit 1965*, S. 76-130, hier S. 116.

Mehrstimmiges Grün aufgenommen.¹⁶⁰¹ Darin schloss Theobaldys Blick kurz und übersichtlich das Gesamtwerk von Ritsos ein, von *Traktor* (1934) bis hin zu der in den 80er-Jahren verfassten und publizierten Prosa (*Ikonenwand anonymer Heiliger*).¹⁶⁰²

In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass Theobaldy über die eigenen poetisch-politischen Maximen gewissermaßen in dem Text über Ritsos reflektierte. Was Theobaldy, z.B. anhand von den *Zeugenaussagen*, im Einzelnen hervorhob, ist der Umgang von Ritsos mit „einfachen und gewöhnlichen Dingen“, mit Erlebnissen „bevor sich diese zu Erfahrungen verfestigen“, sowie mit dem „leuchtenden Augenblick“ und dem „unscheinbaren Ereignis.“¹⁶⁰³

Die mit Blick auf Ritsos in den Vordergrund gestellten Erlebnisse und Gegenstände spiegelten wohl Theobaldys eigene Interessen als Dichter der Neuen Subjektivität wider. Ausgegangen von einem unterschiedlichen Standpunkt strebten beide Dichter danach, ein Erlebnis und einen Augenblick in der Dichtung festzuhalten ebenso wie menschliche Beziehungen in einer Gesellschaft wiederherzustellen, in der laut Theobaldy „die Isoliertheit und der Sprachverlust des Individuums immer stärker bewußt werden.“¹⁶⁰⁴

Theobaldy griff des Weiteren zwei Aspekte auf, die für das Verständnis des Ritsos-Werks von erheblicher Relevanz sind. Zum einen legte er nahe, dass die Ritsos-Dichtung einem Widerstandsakt gegen den Tod gleichkam.¹⁶⁰⁵ Zum anderen deutete Theobaldy die Schönheit als Mittel zum Widerstand wie auch als Hauptprinzip der künstlerischen Erneuerung Ritsos'.¹⁶⁰⁶ Indes fällt gleich auf, dass Theobaldy hier den gleichen Standpunkt mit Wedekind und Kutulas teilte. Letztere setzten sich mit ihren Ritsos-Ausgaben ebenfalls zum Ziel, die oben erwähnten Aspekte des Ritsos-Werks in das rechte Licht zu rücken.¹⁶⁰⁷ Überdies kam das Kunstverständnis von Ritsos diesem von Theobaldy sehr nahe. Denn Theobaldys Forderung an die Dichtung, einen durch Schreibakt entstandenen Widerstand zu vermitteln, der „implizit politisch insofern er sich unter bestimmten historischen und gesellschaftlichen Bedingungen herstellt“, ging in dem Ritsos-Spätwerk tatsächlich in Erfüllung.¹⁶⁰⁸

1601. Jürgen Theobaldy: „Vieles gesagt für die vielen. Jannis Ritsos auf deutsch“ In: *Mehrstimmiges Grün. Text und Porträt*, S. 112-121.

1602. Im Text von Theobaldy fanden zudem viele auf Deutsch erschienene Gedichtbände Erwähnung. Außerdem fügte Theobaldy viele Zitate aus Ritsos' Gedichten in seinen Text ein, die zu einem besseren Verständnis der poetischen Maximen des neugriechischen Dichters beitrugen.

1603. Theobaldy, „Vieles gesagt für die vielen“, S. 117.

1604. Theobaldy und Zürcher, „Ein neuer Ansatz“, S. 41.

1605. Vgl. Theobaldy, „Vieles gesagt für die vielen“, S. 119.

1606. Vgl. Theobaldy, „Vieles gesagt für die vielen“, S. 120.

1607. Vgl. hier das Kapitel 3.7.2.

1608. Buselmeier, „Das alltägliche Leben“, S. 25, 26 und 27.

Nicht zuletzt ist anzunehmen, dass sich der deutsche Dichter bei Ritsos nicht nur in poetischer, sondern auch in politischer Hinsicht vergewisserte. Von daher ist es z.B. kein Zufall, dass der undogmatische Linke Theobaldy Ritsos' Antidogmatismus hervorhob; dieser politische Antidogmatismus fand in folgenden Versen, die Theobaldy in seinem Text anführte, einen beispielhaften Niederschlag: „Außerhalb der Einsamkeit lauert die große Gefahr / der Einsamkeit – geliebte Gefahr: / dich mit dem anderen zu messen, das Recht an deiner Seite / während das Unrecht ist, daß der andere auch Recht hat.“¹⁶⁰⁹ Ritsos hätte laut Theobaldy solche Verse nicht schreiben können, wenn er „den Weg [...] in jene Enge, in der die Partei immer recht hat, [...]“ gegangen wäre.¹⁶¹⁰ Daher ist es nicht verwunderlich, dass das „Geheimnis von Ritsos' Dichtertum“ laut Theobaldy weit über ein „tapfer gelebtes politisches Bekenntnis“ hinausgehe.¹⁶¹¹ Dieses Bekenntnis wurde von Theobaldy als eine bedeutende Facette der Lebensauffassung des griechischen Dichters ausgelegt, die wohl darin bestehe, jeden einzelnen Daseinsaspekt zu bejahen.¹⁶¹² Genau diese Lebensbejahung, die sich akzentuiert in folgenden Versen niederschlug: „Die Welt ist größer als die Verneiner der Welt / Die Welt gehört dir und du kannst sie geben“, wurde von Theobaldy zum Leitmotiv des Lebens und Werks von Ritsos erklärt.¹⁶¹³

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass Theobaldy in Ritsos das verkörpert fand, was Theobaldy 1978 in der Anthologie *Und ich bewege mich doch. Gedichte vor und nach 1968* mit Blick auf die derzeitigen, deutschen Gedichte geschrieben hatte. Das Gedicht sei nämlich auch für Ritsos der „Ort der Auseinandersetzung mit [...] Ideologien und Ansichten [...] hier wird das Verhältnis zwischen Innen und Außen überprüft, angezweifelt, neu bestimmt.“¹⁶¹⁴ Ritsos fand in der Tat schreibend die Balance zwischen persönlicher Freiheit und politisch-parteilicher Bindung.¹⁶¹⁵ Schreibend stieß aber auch Theobaldy nach eigener Aussage auf die „Balance zwischen Freiheit und Bindung.“¹⁶¹⁶

1609. Theobaldy, „Vieles gesagt für die vielen“, S. 113.

1610. Theobaldy, „Vieles gesagt für die vielen“, S. 113.

1611. Theobaldy, „Vieles gesagt für die vielen“, S. 119.

1612. Vgl. Theobaldy, „Vieles gesagt für die vielen“, S. 119.

1613. Verse aus dem Gedicht: „Jenseits der Verbote“ zitiert nach: Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 108.

1614. *Und ich bewege mich doch. Gedichte vor und nach 1968*. Hg. von Jürgen Theobaldy. Auflage 2. München: Beck, 1978, S. 221. (Beck'sche schwarze Reihe 157).

1615. Um diese Balance zwischen persönlicher Freiheit und gesellschaftlicher Bindung handelte es sich beispielsweise in dem Gedicht *Philoktet*, das auch auf Deutsch vorliegt. Vgl. Ritsos, *Die Wurzeln der Welt*, S. 94-105.

1616. Theobaldy, „Offene Räume“, S. 141.

Diese in mancher Hinsicht geistige Verwandtschaft zwischen Theobaldy und Ritsos schlug sich nicht nur in Artikeln bzw. Texten, sondern auch wie bereits geschildert in Gedichten nieder. Bei den ersten Ritsos-Gedichten von Theobaldy stößt man auf den Gedichtband *Sommertour* (1983), dessen Kulisse die griechische Landschaft ausmacht. Der Dichter befand sich, wie Michael Buselmeier anmerkte, „unter griechischem Himmel [...] Gedichte von Catull und Mörike, von Konstantin Kavafis und Jannis Ritsos unter Arm.“¹⁶¹⁷ Die Gedichte im Band *Sommertour* entsprangen ferner, wie Michael Buselmeier darlegte, einer Lebenskrise; es handelte sich hierbei um „Trennungspoeme, Beschwörungen einer verlorenen Liebe [...] Behauptungsversuche.“¹⁶¹⁸ Das Rettende der Kunst ging in fast jedes Gedicht ein, wie Buselmeier weiter ausführte.¹⁶¹⁹ Insofern ist es nicht verwunderlich, dass Theobaldy Ritsos' Gedichte mit sich führte, denn Ritsos glaubte mit ganzer Kraft an das Rettende der Kunst und gab diesem Credo in einem Gedicht zu Kavafis poetische Gestalt, wie bereits im 5. Teil gesehen: „Wenn die Dichtung keine Lossprechung ist [...] dann können wir von nirgendwo auf Erbarmen hoffen.“¹⁶²⁰

Der Bezug auf Ritsos läuft im Gedichtband *Sommertour* auf zwei Ebenen ab. Zum einen erweist Theobaldy dem griechischen Dichter durch das für ihn gewidmete Gedicht: „Vor der Pension. Für Jannis Ritsos“ Reverenz.¹⁶²¹ Zum anderen sind Anklänge an Ritsos nicht nur in dem bereits erwähnten Gedicht („Vor der Pension“), sondern auch im Gedicht „Nach Delphi“ zu vernehmen, das weiter unten angeführt und behandelt wird.

„Am Straßenrand die kargen Zypressen, / schief gewachsen, halb entwurzelt, / von der Trockenheit gebeugt, an den Hang / gestellt wie Aufständische vor die Mauer. // Eine Sonnenblume, in sich gesunken, / gelb herabgebrannt, die Blätter hängen. / Wo schau ich hin, in meiner Daseinslust? // Die Frau, die vor den Friedhof tritt / und stockt, und weinend weitergeht, / zwischen quergestellten Limousinen / auf das Licht des Himmels zu.“¹⁶²²

Der Titel des Gedichtes: „Nach Delphi“, der eine lokale und zugleich temporale Bestimmung enthält, ist insoweit irreführend, als das Gedicht in keiner Einzelheit Delphi als archäologischen bzw. mythischen Ort evoziert. Von dem, was man konventionell mit Delphi in

1617. Buselmeier, „Kritik in Kürze“, ohne Seitenangabe. Wie aus dem Band *Mehrstimmiges Grün* hervorgeht, besuchte Theobaldy Griechenland im Jahr 1981. Siehe: Jürgen Theobaldy: „Zwischenbemerkung“ In: *Mehrstimmiges Grün. Text und Porträt*, S. 27-28, hier S. 27.

1618. Buselmeier, „Kritik in Kürze“, ohne Seitenangabe.

1619. Vgl. beispielsweise folgende Gedichte „Es müßte“, „Für dich“ in: Theobaldy, *Sommertour*, S. 13 und 57.

1620. Ritsos, *12 Gedichte zu Kavafis*, S. 9.

1621. Jürgen Theobaldy: „Vor der Pension“ In: *Sommertour*, S. 81.

1622. Jürgen Theobaldy: „Nach Delphi“ In: *Sommertour*, S. 82.

Verbindung bringt, bzw. die von prächtiger Landschaft und einzigartigem Licht umgebenen Orakel sowie die antiken Bauwerke, ist im Gedichte kaum eine Spur zu finden. So gesehen agiert der Titel des Gedichtes auch ironisch, da die herkömmliche Griechenlandrezeption drastisch untergraben wird. Anstelle einer Anspielung auf die Antike liegen drei auf den ersten Blick voneinander unabhängige Bilder vor, die Momentaufnahmen gleichkommen. Was diesen Bildern Kohärenz verleiht, ist der Blick eines lyrischen Ich, das im letzten Vers der zweiten Strophe durch die Frage: „Wo schaue ich hin, in meiner Daseinslust“ sehr deutlich hervortritt.¹⁶²³ Die Szenerie, die sich über alle drei Strophen des Gedichtes entfaltet, löst beim lyrischen Ich und überdies beim Leser ein ungutes, beunruhigendes Gefühl aus. In seiner Daseinslust schaut ein lyrisches Ich auf Bilder, die diese Lust maßgeblich verringern. Da ist in der dritten Strophe: „Die Frau, die vor den Friedhof tritt / und stockt, und weinend weitergeht“, eine rätselhafte Frau, die in tiefer Trauer „zwischen quergestellten Limousinen / auf das Licht des Himmels“ hingeht.¹⁶²⁴ Der Leser erkennt in diese letzte Strophe den Schnappschuss einer Beerdigung, der im Gedicht verewigt wird.

In der zweiten Strophe: „Eine Sonnenblume, in sich gesunken, / gelb herabgebrannt, die Blätter hängen. / Wo schau ich hin, in meiner Daseinslust?“ erblickt das lyrische Ich eine verwelkte Sonnenblume mit hängenden Blättern, die als metaphorisches Bild des Todes zu agieren scheint. Und in der ersten Strophe: „Am Straßenrand die kargen Zypressen, / schief gewachsen, halb entwurzelt, / von der Trockenheit gebeugt, an den Hang / gestellt wie Aufständische vor die Mauer“ wird wiederum eine kaum idyllische, aller Wahrscheinlichkeit nach griechische Landschaft beschrieben, wobei das hier entworfene Bild der Zypressen „gestellt wie Aufständische vor die Mauer“ eine Stelle aus dem Ritsos-Gedicht *Das letzte Jahrhundert vor dem Menschen* wachrief: „Der Tod fuhr die Schubkarre im Schlamm spazieren / Auf der gefallen Tür des Sommers trugen sie die Toten. / Die Zypressen aufgestellt am Himmel wie die Aufständischen an der Wand. / Die Sonne brannte [...] Auch der Schlamm ist ausgetrocknet.“¹⁶²⁵

1623. Theobaldy, „Nach Delphi“, S. 82. Das Gedicht „Nach Delphi“ steht in gewisser Weise noch in der Tradition der Neuen Subjektivität, da ein Ich, womöglich der Dichter selbst, anwesend ist und seine Betroffenheit angesichts der angebotenen Szenerie vermittelt. Das neue Gedicht bzw. das Gedicht nach der Neuen Subjektivität sollte, wie Theobaldy selbst schrieb „auf das ich nicht verzichten, [...] das diese Erlebnisse und das Gedicht macht [...] für die Wirkung ihrer Gedichte ist es unabdingbar, dass die Autoren ihr Betroffensein vom Gegenstand vermitteln.“ (Vgl. Theobaldy und Zürcher, „Persönliche Erfahrungen und gesellschaftliche Perspektive“, S. 133 und 135).

1624. Theobaldy, „Nach Delphi“, S. 82.

1625. Theobaldy, „Nach Delphi“, S. 82 und Ritsos, *Das letzte Jahrhundert vor dem Menschen*, S. 61.

In diesem Gedicht, das auf das Jahr 1942 zurückgeht, drückte Ritsos in erschütternden Bildern den Tod, den Hunger und die Verelendung der Menschen in der Zeit der deutschen Besatzung Griechenlands aus. In den oben zitierten Versen ist das Bild des Todes, der durch die Straßen Athens mit einer Karre voll namenloser Toten marschiert, sehr einprägsam. Die wie Aufständische an die Wand gestellten Zypressen verweisen ferner deutlich genug auf Hinrichtungen griechischer Aufständischen durch die deutsche Besatzungsmacht; wie bekannt hingen die zur Schau gestellten Leichen auf Bäumen zur Terrorisierung der restlichen Bevölkerung.¹⁶²⁶

Theobaldy übernahm die Ritsos-Verse jedoch nicht gänzlich unverändert, sondern er verwandelte sie und erweiterte überdies die Bildersprache des griechischen Dichters; dabei blieb er aber dem Bezugstext ziemlich nahe. Ritsos' Vers: „die Zypressen aufgestellt am Himmel, wie die Aufständische an der Wand“ veränderte sich bei Theobaldy in: „die [...] Zypressen [...] an den Hang gestellt wie Aufständische vor die Mauer.“¹⁶²⁷ Zusätzlich fügte Theobaldy Einzelheiten zum Ritsos-Bild der Zypressen hinzu, welche diese genauer beschreiben. Diese Bäume sind, wie dem Gedicht von Theobaldy zu entnehmen ist, karg, schief gewachsen, halb entwurzelt und von der Trockenheit gebeugt. Diese Beschreibung einer kargen und ausgetrockneten Landschaft erhält den Hauch einer Darstellung der trockenen, griechischen Landschaft wie in anderen Gedichten von Ritsos, z.B. in *Romiosini*: „es gibt kein Wasser. Nichts als Licht [...] / Zu Marmor wurden Bäume, Flüsse und die Stimmen im Kalk der Sonne / Die Wurzel stößt auf Marmor. Die verstaubten Binsen / Das Maultier und der Fels. Sie keuchen. Es gibt kein Wasser. Alle dürsten [...] / eine tiefe Falte grub sich zwischen ihre Brauen / wie eine Zypresse zwischen zwei Bergen bei Sonnenuntergang.“¹⁶²⁸

An dieser Stelle drängt sich die Frage auf nach der Funktion des oben dargelegten Bezuges auf das Ritsos-Gedicht; obwohl das Gedicht von Theobaldy über keine ausdrückliche Markierung verfügt, wie z.B. eine im Untertitel enthaltene Widmung, kann man wohl von einem Zitat im Sinne von D. Steland ausgehen. Das Zitat strebt laut Steland seine Entdeckung an und eröffnet neue Perspektiven für die Lektüre bzw. Interpretation eines neuen Gedichtes.¹⁶²⁹ Im Vergleich zur Entlehnung erlaubt das Zitat, einer anderen Welt bzw. der Welt des Bezugstextes (in diesem Fall dem okkupierten Griechenland) durch die neue Umgebung bzw. durch das neue Gedicht

1626. Vgl. Clogg, *Geschichte Griechenlands*, S. 161-162. Siehe hier Abbildung 21.

1627. Theobaldy, „Nach Delphi“, S. 82 und Ritsos, *Das letzte Jahrhundert vor dem Menschen*, S. 61.

1628. Verse aus dem Gedicht *Romiosini* in: Ritsos, *Unter den Augen der Wächter*, S. 24.

1629. Steland, „Quellenstudien zu Foscolos“, S. 38. Vgl. Fußnote 1599.

durchzuschimmern. Es ist dieser Verweis auf eine andere historische Ära, der wesentlich zur „Bereicherung des Sinnes“ des Folgetextes („Nach Delphi“) beiträgt.¹⁶³⁰

Mittels Verweises auf Ritsos wurde die Geschichte des Landes, in dem sich das lyrische Ich als deutscher Reisender befindet, evoziert. Dadurch wurde ein Griechenlandsbild abgegeben, das sich sowohl von Massentourismus-Vorstellungen als auch von humanistisch-klassischer Griechenlandsrezeption entfernte. Anders ausgedrückt kam es im Gedicht mithilfe des Bezuges auf Ritsos zur Konfrontation eines lyrischen Ich (womöglich Theobaldy selbst) mit der historischen Erfahrung eines ihm fremden Landes im Zweiten Weltkrieg. Indes erging es dem Gedicht von Theobaldy ähnlich wie den Gedichten von Ritsos; denn beide Dichter brachen den Erwartungshorizont des deutschsprachigen Lesers dadurch, dass sie vorgeformte Meinungen über Griechenland nicht affirmierten.¹⁶³¹ Anstatt eines Urlaubsortes oder klassischer Veduten trat aus Theobaldys Gedicht der allenthalben herrschende Tod hervor.

Wichtig festzuhalten ist, dass sich ein Paradigmenwechsel durch das Gedicht „Nach Delphi“ vollzog. Theobaldy initiierte nämlich den kreativen Umgang mit Ritsos und führte zu einem mithin neuen Verständnis des Folgetextes als Gewebe aus Versen des Prätextes. Einen ähnlichen Weg schlug Theobaldy im Gedicht „Vor der Pension“ ein, das für Ritsos geschrieben wurde.

Vor der Pension (Für Jannis Ritsos)¹⁶³²

Nachts trocknen die Straßen aus, jede Nacht.
Geröll sammelt sich im Rinnstein, Geröll,
das die Farben übrigließen, der Mittagslärm,
die fettbeschlagenen Scheiben, die Autos, all die Autos...
Kein Wind geht, und doch, etwas strömt um die Häuser,
etwas, das kein Zeitungsblatt im Staub aufwirft,
das nicht stärker rauscht als das Blut in den Ohren.
Starkes Licht steht in der Taverne, und die Mauer
hindert es, auf die Tische vor der Tür zu fallen.
Wie lange ist es her, daß ein Gewehrabzug knackte
und mondgraue Trupps hier um die Ecke drängten, Athen?
Jede Nacht um elf kommen sie an diesen Tisch,
der mächtige Alte im Burnus, mit Fäusten
groß wie der Kopf des Kinds, das ihn mit sich zieht.
Ich sehe die beiden schmausen, immer für sich,
Hammel mit Bohnen und Brot und Wasser.
Und jede Nacht nach zwölf gehen sie davon,

1630. Steland, „Quellenstudien zu Foscolos“, S. 38.

1631. Vgl. das Nachwort von Wedekind in Ritsos, *Gedichte* (1991)“ sowie die Kapitel 3.7 und 3.7.1 in der vorliegenden Arbeit.

1632. Theobaldy, „Vor der Pension“, S. 81.

zu welchem Lager hin, er, in Schuhen, ohne Strümpfe,
das Mädchen barfuß? Aus den Fingern
meiner rechten Hand zieht eine schmale Spur Blut
durchs Notizbuch. Ich halte den Atem an.
Weit weg entfernt sich das Rasseln des Panzers.

Mit der Anspielungstechnik verhielt es sich hier in gleichartiger Weise wie in dem zuvor behandelten Gedicht „Nach Delphi“. Im Gedicht „Vor der Pension“ ging erneut ein Ritsos-Vers ein, wobei die von Theobaldy vorgenommene Veränderung viel stärker ausfiel. Als Bezugstext benutzte Theobaldy hier eines der bekanntesten Ritsos-Gedichte, und zwar das Gedicht „Hypothek“ aus *Steine, Wiederholungen, Gitter*. Darin formulierte Ritsos sein Glaubensbekenntnis und ging dem Verhältnis zwischen Dichtung und Welt überdies nach: „Ich glaube an die Dichtung, die Liebe, den Tod, / gerade deshalb glaube ich an die Unsterblichkeit [...] Ich schreibe einen Vers / ich schreibe die Welt, ich existiere; die Welt existiert.“¹⁶³³

Ritsos erschuf schreibend die Welt, wobei die Allmacht des schreibenden Dichters im folgenden Vers Niederschlag fand: „Aus der Spitze meines kleinen Fingers strömt ein Fluß.“¹⁶³⁴ Diesen Vers übernahm Theobaldy („Aus den Fingern meiner rechten Hand zieht eine schmale Spur Blut“), der wie Ritsos mithilfe der Dichtung sich selbst sowie die Welt erkundete.¹⁶³⁵ Die anfängliche Bewegung ging auch hier von Ritsos aus; Theobaldy erschuf aber mit ähnlichem Sprachmaterial einen vollständig neuen Vers. Dass die Vorlage (Ritsos’ Vers) hier leichter als im vorherigen Gedicht „Nach Delphi“ erkennbar wurde, hing mit zweierlei zusammen: Zum einen damit, dass der Prätext bzw. das Gedicht „Hypothek“ zu den wohl bekanntesten Gedichten von Ritsos zählt.¹⁶³⁶ Zum anderen agierte der Untertitel des Gedichtes „Für Jannis Ritsos“ als Signal dafür, dass womöglich eine intendierte Bezogenheit auf Ritsos-Gedichte aufgenommen wurde. Dies bedeutet, dass „eine bestimmte Rezeptionserwartung“ durch Untertitel bzw. durch Widmung im Gedicht „Vor der Pension“

1633. Ritsos, *Steine, Wiederholungen, Gitter*, S. 69.

1634. Ritsos, *Steine, Wiederholungen, Gitter*, S. 69.

1635. Vgl. Theobaldy, „Offene Räume“, S. 141 und Theobaldy, „Vor der Pension“, S. 81.

1636. Es sind im großen und ganzen drei Voraussetzungen zu erfüllen, sodass der intertextuelle Bezug vollkommen wahrnehmbar wird, und zwar muss der Leser in der Lage sein erstens „die Präsenz eines Textes in einem anderen zu erkennen“, zweitens den Bezugstext zu identifizieren und drittens die Distanz bzw. das Spannungsverhältnis zwischen Folgetext und Prätext „einschätzen zu können.“ Aus diesem Grund muss der Leser die „Fähigkeit des (Wieder)-Erkennens sowie [...] eine ausreichende Kultur und ein ausreichendes Gedächtnis“ besitzen. Maria Graciete Besse: „Literarische Spiele und Gesichter der Andersartigkeit. Die intertextuelle Praxis in *O Pequeno Mundo* von Luísa Costa Gomes.“ In: *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*, S. 217-229, hier S. 225.

aufgebaut wurde.¹⁶³⁷ Die Widmung: „Für Jannis Ritsos“ fungierte anders formuliert als Schlüssel zur Entdeckung der Anspielung auf den griechischen Dichter.

Wie bereits angedeutet kam die Widmung bei Theobaldy, anders als bei Kerker oder Guttenbrunner, nicht nur im Zeichen einer „ehrenden Absicht“ aufgrund des politischen Engagements von Ritsos zustande.¹⁶³⁸ Insofern war es kein Wunder, dass weder „gemeinsame Erlebnisse“ noch eine politisch-ideologische „Verbundenheit“ mit Ritsos im Gedicht beschworen wurden.¹⁶³⁹ Nicht so stark das Ritsos-Leben, sondern viel mehr sein Schreibstil wurde von Theobaldy als Motor für das Gedicht „Vor der Pension“ angenommen. Denn im Gedicht „Vor der Pension“ manifestierte sich ein Schreibstil, der sich bestens durch Theobaldys eigenen Kommentar zu Ritsos' Gedichtband *Zeugenaussagen* beschreiben lässt. Das Gedicht „Vor der Pension“ berichtete mithilfe von „erzählerischen Elementen [...] von eigensinnigen, scheinbar verrückten Handlungen nicht angepaßter Einzelner [...]“ oder es skizzierte „eine traumhaft klare Szenerie [...]“.¹⁶⁴⁰

Theobaldy trat insofern durch das Gedicht „Vor der Pension“ Ritsos' Erbe an und erschuf eine Szenerie, worin surrealistische Elemente und historische Anspielungen, wie es auch bei Ritsos häufig der Fall war, zusammenfließen.¹⁶⁴¹ Surrealistische Elemente lassen sich z.B. am Bild des mächtigen Alten festmachen, der „im Burnus, mit Fäusten / groß wie der Kopf des Kinds, das ihn mit sich zieht“ jede Nacht um elf Uhr die Taverne betritt „und jede Nacht nach zwölf gehen sie davon, / zu welchem Lager hin, er, in Schuhen, ohne Strümpfe, / das Mädchen barfuß? [...]“.¹⁶⁴² Alter Mann und Mädchen werden beim Essen vom lyrischen Ich beobachtet, ohne dass das Gedicht irgendeinen Aufschluss über deren Identität gibt. Die historischen Anspielungen sowohl auf die deutsche Besatzung als auch auf die Studentenrevolte gegen die Militärdiktatur an der Technischen Hochschule Athens (1973) kamen mithilfe folgender Formulierungen zur Sprache: einerseits durch die Frage, die das lyrische Ich an die Stadt Athen

1637. (Unter)Titel, Überschriften, Vor- und Nachworte ebenso wie Widmungen gehören, wie in der Einleitung eingeräumt, den „paratextuellen Zeichen“ an, welche die intendierte Beziehung zu einem Einzeltext oder zu mehreren Texten „mehr oder weniger explizit“ sichtbar machen. Siehe: de Altez, „Intertextualität“, S. 198-199.

1638. Vgl. Arnold Rothe: „Wandlungen des Widmungsrituals“ In: *Formen innerliterarischer Rezeption*. S. 7-20, hier S. 7.

1639. Vgl. Rothe, „Wandlungen des Widmungsrituals“, S. 9. Das Gedicht „Vor der Pension“ hatte allerdings Ritsos nicht direkt zum Thema, wie es mit A. Kerker, M. Guttenbrunner, aber auch G. Kunert der Fall war.

1640. Theobaldy, „Vieles gesagt für die vielen“, S. 117.

1641. Vgl. hier folgenden Kommentar, den Theobaldy zum Gedicht „Barbierstunde“ abgab: In diesem Gedicht „[...] vermischt sich das surreale Moment mit einer Szenerie aus Krieg und Lager.“ Genau derselbe Kommentar kann meines Erachtens auf das Gedicht von Theobaldy („Vor der Pension“) angewendet werden. Theobaldy, „Vieles gesagt für die vielen“, S. 117.

1642. Theobaldy, „Vor der Pension“, S. 81.

direkt adressierte: „Wie lange ist es her, daß ein Gewehrabzug knackte / und mondgraue Trupps hier um die Ecken drängten, Athen?“ und andererseits mithilfe einer Feststellung im Schlussvers des Gedichtes, die die Studentenrevolte poetisch in Erfahrung brachte: „Weit weg entfernt sich das Rasseln des Panzers“.¹⁶⁴³

Auf diese Weise ließ Theobaldy zwei wichtige Ereignisse griechisch-deutscher sowie griechischer Geschichte im 20. Jahrhundert, die deutsche Okkupation Griechenlands (1941-1944) bzw. die Erfahrung mit Auslandsfaschismus ebenso wie die Militärdiktatur (1967-1974) bzw. die Erfahrung mit Inlandsfaschismus Revue passieren. Der Rückgriff auf diese historischen Ereignisse erwarb im Kontext eines Gedichts für Ritsos hervorragende Bedeutung, weil die deutsche Okkupation und die Militärjunta wichtige Zensuren im Leben und Werk von Ritsos markierten: im Leben, da Ritsos dem Faschismus zum Opfer fiel und im Werk, weil diese Geschehnisse ins Oeuvre des Dichters eingingen. Aus diesem Grund agierte der Hinweis auf Geschichte im Gedicht als eine mittelbar erwiesene Reverenz an Ritsos.

Im Übrigen muss ergänzt werden, dass dieses für Ritsos verfasste Gedicht dem Leser nicht leicht seine Bedeutung preisgibt. Beim Leser wird das Gefühl einer Bedrohung und Stagnation geweckt, das z.B. in den Anfangsversen eingefangen wurde. Alles, was das lyrische Ich in der Stadt Athen erblickte, das sind u.a. Farben, Mittagslärm, Scheiben, Autos hinterließ ein einziges Geröll: „Nachts trocknen die Straßen aus, jede Nacht. / Geröll sammelt sich im Rinnstein, Geröll, / das die Farben übrigließen, der Mittagslärm, / die fettbeschlagenen Scheiben, die Autos, all die Autos.“¹⁶⁴⁴ Zugleich machte sich Etwas „scheinbar Unnützes“ bei der Windstille präsent, das „um die Häuser strömt / [...] kein Zeitungsblatt im Staub aufwirft, / das nicht stärker rauscht als das Blut in den Ohren.“¹⁶⁴⁵ Das, was „um die Häuser strömt“, wies nicht zuletzt unter symbolischem Gesichtspunkt eine Parallelität mit dem Wind auf, der im Ritsos-Gedicht *Die Nachbarschaften der Welt* um die Häuser strömte und Hoffnung auf einen besseren Morgen mit sich brachte. Es bleibt dabei die Frage offen, ob Theobaldy dieses 1984 in der BRD (*Die Nachbarschaften der Welt*) und 1983 in der DDR (*Poesiealbum*) herausgebrachte Gedicht vor der Verfassung seines eigenen Gedichtes zur Kenntnis genommen hatte.

1643. Theobaldy, „Vor der Pension“, S. 81. Über die Studentenrevolte am Athener Polytechnikum im November 1973 siehe: Clogg, *Geschichte Griechenlands*, S. 202-204.

1644. Theobaldy, „Vor der Pension“, S. 81.

1645. Der Ausdruck „scheinbar unnützes“ ist dem Text von Theobaldy „Vieles gesagt für die vielen“ entnommen. (Vgl. Theobaldy, „Vieles gesagt für die vielen“, S. 118). Diesem scheinbar Unnützen wandte Ritsos sein besonderes Augenmerk zu, wie Theobaldy nahelegte.

Es stellt sich somit heraus, dass Theobaldy im gesamten Gedicht „Vor der Pension“ Bezug auf das Ritsos-Werk nahm. Theobaldy bemächtigte sich der übernommenen Verse (hier aus dem Ritsos-Gedicht „Hypothek“) oder der Motive und Stile im Allgemeinen (surrealistische und albtraumhafte Elemente, Hinweise auf Geschichte) für eigene Zwecke und ließ diese gemäß eigener Intention umfunktionieren. Das gleiche beansprucht Gültigkeit für das Gedicht „Ein Orakel in der Nähe“, wobei Theobaldy in diesem Fall nur mit einem Gedicht von Ritsos in Dialog trat, und zwar mit dem Gedicht „Das neue Orakel“.¹⁶⁴⁶



Abbildung 21: Leichen von erhängten Frauen wurden im Zweiten Weltkrieg zur Schau gestellt

1646. Das Gedicht „Ein Orakel in der Nähe“ erschien erstmals in: Jürgen Theobaldy: *In den Aufwind. Gedichte*. Berlin: Friedenauer Presse, 1990. Vier Jahre später (1994) übernahm Theobaldy das Gedicht unverändert in dem bereits erwähnten Band *Mehrstimmiges Grün*. Vgl. Jürgen Theobaldy: „Ein Orakel in der Nähe“ In: *Mehrstimmiges Grün. Text und Porträt*, S. 111.

Ein Orakel in der Nähe¹⁶⁴⁷

Im Zimmer hier rührt sie
die feinen Flügel der Luft auf,
sie summt vom Gelb des Sommers,
vom Sommer der Waben und des Honiggelbs,
vom wahrhaft friedlichen Hausbau.

Unerreichbar nah der Duft,
die Blüten, der Weg zur Erleuchtung,
die uns alle Wege erleichtern würde.
Die Wälder und Tempel sind draußen;
dazwischen dies halbe Jahrtausend aus Glas.

Das neue Orakel¹⁶⁴⁸

Zwei ganze Jahre litten wir schwer unter der Dürre – nicht
ein grünes Blatt,
weder Vogel, noch Heuschrecke in Böotien. „Wendet
euch“ – rieten sie uns –
„Wendet euch an Pythia. „Wir suchten, fanden sie und wand-
ten uns an sie. Und sie:
„Wendet euch an das Orakel des Trophonios“, beschied sie
uns. Wir wußten nicht einmal,
ob und wo es ein solches Orakel gab. Und das Schlimmste:
es findet sich heutigen Tages kein Saon, der geleitet von
göttlicher Erleuchtung
einem Bienenschwarm folgte und das geheime Gesetz
des Unlösbaren, Unerklärlichen begriff und erklärte, was uns
die Dinge erleichtern würde.
Alle fragten jetzt nach praktischen Anleitungen, ungeduldig
und in Eile.
Jedenfalls brauchten wir ohne Zweifel ein neues Orakel des
Trophonios.
So haben wir es denn durch Sammlungen, Laufereien und
mit schönen Worten kurzerhand auf die Beine gestellt.

Was Theobaldy aus diesem Ritsos-Gedicht übernahm, das am 07.03.1968 in der Verbannung auf der Insel Leros niedergeschrieben wurde, fällt bei einer vergleichenden Lektüre sofort in den Blick. In Theobaldys Vers: „[...] die Blüten, der Weg zur Erleuchtung, / die uns alle Wege erleichtern würde“ erkennt der Leser folgende Formulierung aus dem Ritsos-Gedicht wieder: „Es findet sich heutigen Tages kein Saon, der geleitet von göttlicher Erleuchtung / einem Bienenschwarm folgte und das geheime Gesetz / des Unlösbaren, Unerklärlichen begriffe und erklärte, was uns die Dinge erleichtern würde.“¹⁶⁴⁹ Bei dieser Anlehnung an den griechischen Prätext zieht Aufmerksamkeit auf sich, dass das Substantiv „Erleuchtung“ bzw. der Vers „die uns alle Wege erleichtern würde“ von Theobaldy beinahe wortwörtlich angeeignet wurde.¹⁶⁵⁰ Man liegt insbesondere nicht falsch zu glauben, dass sich die Anregung für das Gedicht „Ein Orakel in der Nähe“ den oben angeführten Ritsos-Versen verpflichtete. Das Bild der Biene, das in der ersten Strophe des deutschen Gedichtes angelegt ist, schöpfte Theobaldy aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Wort „Bienenschwarm“ des Ritsos-Prätextes.

1647. Theobaldy, „Ein Orakel in der Nähe“, S. 111.

1648. Ritsos, *Steine, Wiederholungen Gitter*, S. 24.

1649. Ritsos, *Steine, Wiederholungen, Gitter*, S. 24.

1650. Die „Prägnanz der intertextuellen Verweisung“ spricht, in Anlehnung an Pfister, für einen hohen Grad an Selektivität. Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, S. 28. Interessanterweise kommt das Wort „Erleuchtung“ in einem weiteren Gedicht aus *In den Aufwind* vor, und zwar in dem Gedicht: „In der hellsten Nacht“ (Jürgen Theobaldy: „In der hellsten Nacht“. In: *In den Aufwind. Gedichte*, S. 21). Der letzte Vers dieses Gedichtes „ins blendende Viertel der Welt“ ruft zumal das gleichnamige Werk von Ritsos *Οι Γειτονιές του Κόσμου* bzw. *Die Viertel* oder *Die Nachbarschaften der Welt* ins Gedächtnis.

Weitere Elemente diesmal im Nebentext, welche die Bezogenheit auf Ritsos sichtbar machen, sind der Titel des Gedichtes „Ein Orakel in der Nähe“ und dessen Stellung im Band *Mehrstimmiges Grün* – das Gedicht wurde dem Artikel für Ritsos „Vieles gesagt für die vielen“ vorangestellt, und fand darin auch Erwähnung.¹⁶⁵¹ Es ist indes das erste Mal, dass Theobaldy von so vielen Signalen in Text und Nebentext Gebrauch machte, um dem Leser dabei zu helfen, Ritsos' Präsenz im Gedicht „Ein Orakel in der Nähe“ zu erkennen.

An erster Stelle ist im Titel von Theobaldy: „Ein Orakel in der Nähe“ ein expliziter Verweis auf das vergleichbar betitelte Ritsos-Gedicht: „Das neue Orakel“ abzulesen. Darüber hinaus wies Theobaldy durch diesen Titel auf eine Thematik bzw. auf die Orakel in der Ritsos-Dichtung hin, die einen breiten Raum besonders in *Wiederholungen* einnehmen. Darin tat sich ein Blick in die Geschichte auf, der sich von der teleologisch geprägten kommunistischen Geschichtsanschauung verabschiedete. In den Wirren der antiken Geschichte ließ Ritsos seine Helden bei Orakeln Rat suchen. Darauf wurde unter mythisch-historischem Vorwand die „Ratlosigkeit der Genossen“ projiziert, angesichts der Errichtung der Militärdiktatur (1967) und der Spaltung der griechischen Linken (Februar 1968), die einen Monat vor Verfassung des Ritsos-Gedichtes (März 1968) stattfand.¹⁶⁵² Orakel standen ferner im Band *Wiederholungen* als Symbole für politische Machtzentren, die für alle wichtigen, das Leben vieler Menschen betreffenden Entscheidungen zuständig waren, wie Prokopaki aufzeigte.¹⁶⁵³

Die Stellung des Gedichtes im Band *Mehrstimmiges Grün* deutet ferner auf das intertextuelle Verhältnis zu Ritsos hin. Theobaldy ging in diesem Text auf das Gedicht „Das neue Orakel“ ein, reflektierte über dessen Bedeutung und legte eine eigene Gedichtinterpretation offen. Dieser abgegebene Kommentar agierte als Metatext, der die Verbindung zwischen Folgetext (Theobaldy) und Prätext (Ritsos) stärker in Erscheinung treten ließ.¹⁶⁵⁴

Eine Frage, die sich nun stellt, ist, ob Theobaldy im eigenen Gedicht die Orakel in ähnlichem oder in anderem Stil als Ritsos behandelte. Denn das Gedicht von Theobaldy scheint unter inhaltlichem Gesichtspunkt über die bereits dargestellten, feinen intertextuellen Fäden hinaus nicht viel mit dem Ritsos-Gedicht gemeinsam zu haben. Unter dem Vorwand einer antiken Geschichte wandte Ritsos das Augenmerk dem menschlichen Benehmen zu. Die von Dürre

1651. Wie bereits angemerkt, sind Titel, Untertitel, Gattungszuweisungen, Vorworte, Nachworte, Mottos und nicht zuletzt „außertextuelle Aussagen“ als Nebentexte zu bezeichnen. Vgl. de Altez, „Intertextualität“, S. 198.

1652. Eberhard Rondholz: „Jannis Ritsos zum 80. Geburtstag“ In: *Choregia*, 8 (2010), S. 15-40, hier S. 36.

1653. Prokopaki, *Η Πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι Περιπέτειες του Οράματος* (*Der Weg zur Graganta oder die Abenteuer der Vision*), S. 63.

1654. de Altez, „Intertextualität“, S. 198-199.

geplagten Einwohner von Böotien (das lyrische Wir im Ritsos-Gedicht): „Zwei ganze Jahre litten wir schwer unter der Dürre – nicht ein grünes Blatt, / weder Vogel, noch Heuschrecke in Böotien. „Wendet euch“ – rieten sie uns – / „Wendet euch an Pythia [...]“ suchten in ihrer Verzweiflung Rettung bei dem Orakel von Pythia, und bedauerten dabei die Tatsache, dass es keine Führungsperson bzw. keinen Saon mehr gäbe, „der geleitet von göttlicher Erleuchtung / [...] das geheime Gesetz / [...] begriffe und erklärte, was uns die Dinge erleichtern würde.“¹⁶⁵⁵ Anstatt die Lage richtig einzuschätzen, suchten die Bewohner Böotiens der Weissagung Pythias folgend bei dem Orakel von Trophonios Zuflucht.¹⁶⁵⁶ Da sie aber nicht mal wussten, ob dieses Orakel überhaupt existierte, fassten sie den Entschluss es „durch Sammlungen, Laufereien und mit schönen Worten kurzerhand auf die Beine“ zu stellen.¹⁶⁵⁷

Auf das Benehmen der Böoten projizierte Ritsos anno 1968 nicht nur die Auseinandersetzung seiner Genossen mit der Diktatur und die Spaltung der griechischen Linken, sondern auch eine gängige allzu menschliche Lebenshaltung.¹⁶⁵⁸ Seit eh und je zeigt sich bei Menschen die Tendenz, ihre Hoffnungen auf eine höhere Gewalt, z.B. auf ein Orakel, auf eine (angeblich) von Gott erleuchtete Person oder auf Gott selbst zu setzen, anstatt eigenständig Lösungen für Probleme zu entwickeln bzw. zu erarbeiten. Ritsos behandelte diese Menschen einerseits mit Sympathie und dachte sich in ihre Gefühlswelt hinein, „voller Verständnis für das Drama der Menschen, die nicht wissen, worauf sie sich stützen sollen, wenn sie sich weder an die Schultern befreundeter Menschen lehnen können, noch auf die eigene Kraft bauen. Die suchen eben irgendwo einen Halt.“¹⁶⁵⁹ Wie aus dem Gedicht hervorgeht, stand Ritsos andererseits dem Messianismus ironisch gegenüber, der dem Menschen den scheinbaren Vorwand gab, sich der eigenen Verantwortung zu entziehen.

Die auf diese Weise z.B. durch Orakel erarbeiteten Lösungen erwiesen sich als Pseudolösungen, da die gesuchten Hilfsinstanzen, hier Trophonios' Orakel, nicht präexistiert hatten, sondern erst von den Hilfesuchenden erfunden bzw. erschaffen wurden, um ihren Bedürfnissen nachzukommen. Die Selbsttäuschung sowie die Gewohnheit, die Augen vor der

1655. Zitiert nach: Ritsos, *Steine, Wiederholungen, Gitter*, S. 24. Über Saon siehe die Anmerkung des Übersetzers Armin Kerker zum Gedicht „Das neue Orakel“ in Ritsos, *Steine, Wiederholungen, Gitter*, S. 24. Saon sollte, wie Vergil berichtete, einen Löwen getötet haben, „aus dessen Kadaver ein Bienenschwarm aufstieg.“

1656. Vgl. Theobaldy, „Vieles gesagt für vielen“, S. 118.

1657. Ritsos, *Steine, Wiederholungen, Gitter*, S. 24.

1658. Wie Theobaldy darlegte, wurden im Gedicht, nicht ohne einen ironischen Hauch die „damaligen Kräfteverhältnisse und die Haltung einzelner oder ganzer Bevölkerungsschichten, ihr Widerstand, ihre Ausflüchte und Selbsttäuschung“ beleuchtet. (Theobaldy, „Vieles gesagt für die vielen“, S. 118).

1659. Rondholz, „Jannis Ritsos zum 80. Geburtstag“, S. 38.

Wahrheit zu verschließen, die am Beispiel der Böoten festzumachen ist, brachte Ritsos in einem Interview mit Rondholz folgenderweise auf den Punkt: „Und so benutze ich gewisse Mythen auch oft ein wenig sarkastisch und ironisch, sowohl was die Alten betrifft, als auch an die Adresse der Zeitgenossen gerichtet, die solchen Aberglauben pflegen oder solche Vorstellungen vom Jenseits, und die hier nach Antworten suchen. Das ist eine ironische Position gegenüber all den Menschen, die versuchen, Antworten zu bekommen aus dem Jenseits, obwohl es doch dieses Jenseits gar nicht gibt [...]“. ¹⁶⁶⁰ Lösungen, die sich aus höheren Instanzen bzw. aus erleuchteten Personen an „Erleuchtungsorten“ herleiteten, wurden folglich im Ritsos-Gedicht mit negativen Vorzeichen besetzt, da sie im Grunde genommen Resultat eines Selbstbetrugs sind.

Theobaldys Gedicht trat nun in Dialog mit dem Gedicht von Ritsos und konstituierte eine Antwort darauf, wobei es auffällt, dass dieses von dem Ritsos-Gedicht in inhaltlicher Hinsicht abweicht. ¹⁶⁶¹ Erstens nahm Theobaldys Gedicht („Ein Orakel in der Nähe“) den Ausgang nicht von der Antike, sondern von der Tierwelt. Wie es sich herausstellte, gehört das Gedicht dem Zyklus der Tiergedichte bzw. dem „Bestiarium“ an, welches sich zumal im Lyrikband *In den Aufwind* mit diesem Gedicht eröffnete. ¹⁶⁶²

Zweitens machte sich das Gedicht von Theobaldy ein anderes Sujet zu Eigen; und zwar wurde in der ersten Strophe eine Biene beobachtet, wie sie „im Zimmer [...] rührt [...] / die feinen Flügel der Luft auf.“ Das „ich“ bzw. das „wir“, das die feinen Bewegungen sowie das leise Summen der Biene dokumentierte, ist „kein bloß registrierendes,“ sondern es wurde eine Beziehung zwischen schreibendem Subjekt und Beobachtungsgegenstand hergestellt, im Einklang mit der Neuen Subjektivität. ¹⁶⁶³ Die Biene agierte im Gedicht als Reminiszenz des Sommers und kam einem „Abglanz des Sommerglücks“ gleich. ¹⁶⁶⁴

Des Weiteren löste die Betrachtung des kleinen Insekts in dem schreibenden Subjekt ein Introspektionsverfahren aus, das in der zweiten Strophe abgezeichnet wurde. Die Tierbeobachtung führte das beobachtende Ich bzw. Wir in Erinnerungen zurück und lud zum Gedanken ein, dass „unerreichbar nah der Duft, / die Blüten, der Weg zur Erleuchtung, / die

1660. Rondholz, „Jannis Ritsos zum 80. Geburtstag“, S. 38.

1661. *Jahrbuch der Lyrik 1996 /1997*. Hg. von Christoph Buchwald, Michael Buselmeier und Michael Braun. München: Beck, S. 41.

1662. Braun u.a., *Jahrbuch der Lyrik 1996/1997*, S. 40-41.

1663. Vgl. Theobaldy und Zürcher, „Persönliche Erfahrungen und gesellschaftliche Perspektive“, S. 152-3. Theobaldy legte in diesem Text die Maximen der Neuen Subjektivität fest.

1664. Braun u.a., *Jahrbuch der Lyrik 1996/1997*, S. 41.

uns alle Wege erleichtern würde.“¹⁶⁶⁵ In diesem Punkt lag der markanteste Unterschied zwischen den beiden Gedichten. Bei Ritsos stellte sich der Weg zur Erleuchtung als Pseudoalternative dar. Darüber hinaus wurden alle Lösungen bzw. Antworten, die Erleuchtungsorte, wie z.B. Orakel bieten, in starken Zweifel gezogen. Bei Theobaldy wurde dagegen die Richtigkeit der von „Erleuchtungsplätzen und Orakeln“ gelieferten Antworten nicht in Frage gestellt, sondern der tradierte moderne Lebensstil, der sich „seit dem Beginn der Moderne hinter Glas“ von „Wäldern“ und „Tempeln“ bzw. von Orten der Erleuchtung drastisch entfernte.¹⁶⁶⁶

Es wird somit der Eindruck verstärkt, dass das Gedicht „Ein Orakel in der Nähe“ in Dialog mit dem Ritsos-Gedicht trat, um dessen Aussage zu widerlegen. Denn es ergab sich aus Theobaldys Gedicht genau der entgegengesetzte Standpunkt als aus dem von Ritsos. Bei Theobaldy erweist sich der Weg zur Erleuchtung weder als Utopie noch als Folge der Selbsttäuschung, sondern als „unerreichbar nah“;¹⁶⁶⁷ es wurden zudem nicht die Orakel-Praktiken, sondern der moderne Lebensstil mit negativen Zeichen versehen. Nicht zuletzt blieb bei Theobaldy Ritsos' ironischer Ton aus.

Mit Blick auf alle drei Theobaldy-Gedichte, die auf Ritsos verweisen, ist abschließend festzuhalten, dass Theobaldys Interesse, im Vergleich zu anderen deutschsprachigen Dichtern, nicht in erster Linie dem Leben von Ritsos galt. Theobaldy kam es auf eine abwandelnde Aufnahme und Umstrukturierung von Versen aus dem Ritsos-Werk an. Dabei stößt man in Theobaldys Gedichten auf drei wichtige Typen „textueller Transzendenz“, und zwar auf Intertextualität, Paratextualität und Metatextualität.¹⁶⁶⁸ Ein „mehr oder weniger markiertes Zitieren“ eines Verses, das in allen Gedichten vorkommt, lässt sich, laut Genette, in die Kategorie der Intertextualität einordnen. Paratextualität umfasst alles, was einen Text umgibt, während außertextuelle Aussagen, wie abgegebene Kommentare und Kritiken (z.B. der Text „Vieles gesagt für die vielen“ in: *Mehrstimmiges Grün*), unter den Begriff: Metatextualität subsumiert werden.¹⁶⁶⁹

1665. Theobaldy, „Ein Orakel in der Nähe“, S. 111.

1666. Braun u.a., *Jahrbuch der Lyrik 1996/1997*, S. 41.

1667. Theobaldy, „Ein Orakel in der Nähe“, S. 111.

1668. Gerda Haßler: „Texte im Text. Überlegungen zu einem textlinguistischen Problem“ In: *Texte im Text*. S. 11-58, hier S. 15.

1669. Haßler, „Texte im Text. Überlegungen zu einem textlinguistischen Problem“, S. 15.

8.2 Stückchen. Von Kavafis über Brecht bis hin zu Theobaldy

In ähnlicher Weise ging Theobaldy bei Konstantin Kavafis vor. Das Gedicht „Offenes Hemd“, das Kavafis Reverenz erwies, stützte sich genauso wie das Gedicht für Jannis Ritsos „Vor der Pension“ nicht auf Kavafis’ Lebensbiographie;¹⁶⁷⁰ auf diese Weise wurde kein poetisches Bild des alexandrinischen Dichters komponiert, wie es die Gedichte zu Kavafis von Joachim Sartorius und Jannis Ritsos taten. Theobaldys Gedicht für Kavafis, das über folgenden Wortlaut verfügt: „Grelle Äcker, die Haut des weißen Tages, / Stimmen, Staub und Oliven, die Touristen / rutschen über die Steine, ohne sich zu / fürchten, blicken wie ich ins Tal, auf Knossos’ / milde Anhöhe, von Zypressen umgrenzt. / In der Ruhe der Pinien ruht sie selber, / dunkle Gänge im Grund, die Toteninsel / Viel ist es, was die Steine sagen, nicht mehr, / wo die Wörter nicht reden, nicht die Schriften. / Froher sitze ich dann im Kafeneion, / lese, höre Gespräche, schreibe selber / Verse, offen das Hemd. Bekannt sind mir schon / zum Hotel und zum Markt die vollen Straßen, / grüße erste Orangen, fern von Weihnacht“ nahm keinerlei Verse von Kavafis in sich auf, wenn man vom Titel bzw. von einem Satzteil im drittletzten Vers: „Offenes Hemd“ absieht. Letztere erinnern von Ferne an das Kavafis-Gedicht: „Um seinen Platz zu finden“. In dieses Gedicht fanden die halb geöffneten Kleider Eingang und wurden zumal in einen sinnlichen Kontext gestellt.

Im Übrigen löste sich das Gedicht „Offenes Hemd“ im Unterschied zum Gedicht für Ritsos („Vor der Pension“) vollständig aus Kavafis’ Thematik und Motivik. Im Gedicht wurde z.B. eine griechische Landschaft in deutlichen Konturen abgezeichnet, was nicht im geringsten der Gepflogenheit von Kavafis entsprach. Wie bekannt ließ der Alexandriner Landschaften in seinem Werk unberücksichtigt. Keine Entsprechung bei Kavafis hatte ferner die zentrale Stellung, die das lyrische Ich im Gedicht von Theobaldy einnahm. Dieses lyrische Ich – womöglich der Dichter selbst – der in emotionaler Verbundenheit mit seiner Umgebung offenen Hemdes in einem Kaffeehaus saß, über die eigene Dichtkunst reflektierte und dabei seine eigenen Griechenlandreisen im Gedicht verarbeitete, teilte keine Eigenschaft weder mit Kavafis noch mit seinen lyrischen Figuren. Auch die von einer greifbaren (Homo)Erotik durchtränkten halb geöffneten Kleider im Kavafis-Gedicht klangen in Theobaldys Gedicht nicht nach.

1670. Jürgen Theobaldy: „Offenes Hemd“ In: *Die Sommertour. Gedichte*, S. 87. Das Gedicht „Offenes Hemd“ wurde für Konstantin Kavafis geschrieben, wie der Untertitel („Für Konstantin Kavafis“) deutlich zu erkennen gibt.

Die bei der Auseinandersetzung mit Ritsos festgestellte Koexistenz von unterschiedlichen Arten textueller Transzendenz (Intertextualität, Paratextualität und Metatextualität) zeichnete sich hingegen ebenfalls beim Umgang mit Kavafis ab, und zwar exemplarisch am Beispiel des weiter unten angeführten Gedichtes „Stückchen“. Theobaldy sprach z.B. über das Verhältnis zu Kavafis in einem Text: „Eigenmischung. Konstantin Kavafis, seine Gedichte, sein Nachlaß“, der sich gleichfalls im Band *Mehrstimmiges Grün* befindet.¹⁶⁷¹ Indes verhielt es sich mit diesem Text über Kavafis wie mit dem Text über Ritsos. Beiden wurden Gedichte nach Kavafis' bzw. Ritsos' Art in *Mehrstimmiges Grün* nachgestellt. Darüber hinaus behandelte Theobaldy darin seine Prätexte.

Im Text über Kavafis entlarvte Theobaldy den Prätext bzw. die Prätexte, wovon er sich bei der Niederschrift des Gedichtes „Stückchen“ inspirieren ließ. Das Gedicht „Stückchen“ erschien erstmals 1984 im Band *Midlands. Drinks. Gedichte* und wurde zehn Jahre später (1994) leicht bearbeitet im Band *Mehrstimmiges Grün* wieder aufgenommen.¹⁶⁷² „Stückchen“ verlangt vom Leser, dass dieser sich auf zwei verschiedene Ebenen begibt bzw. dass er sich auf zwei verschiedene Prätexte bezieht, wie es weiter unten zu zeigen ist. Zum einen auf das Kavafis-Gedicht: „Troer“, dessen mythischer Stoff in den 80er-Jahren von Jürgen Theobaldy reaktualisiert wurde; zum anderen auf Brechts Gedicht: „Bei der Lektüre eines spätgriechischen Dichters“, welches unverkennbar in Theobaldys Gedicht Spuren hinterließ. Durch das Gedicht „Stückchen“ entsteht somit eine „intertextuelle Kette“, denn ein Folgetext bzw. Brechts Gedicht wurde zum zweiten Prätext für einen neuen Folgetext bzw. für Theobaldys Gedicht „Stückchen“.¹⁶⁷³ Der erste Prätext ist sowohl für Theobaldy als auch für Brecht Kavafis' „Troer“ gewesen.

1671. Jürgen Theobaldy: „Eigenmischung. Konstantin Kavafis, seine Gedichte, sein Nachlaß“ In: *Mehrstimmiges Grün. Text und Porträt*, S. 104-110.

1672. Jürgen Theobaldy: „Stückchen“ In: *Midlands. Drinks. Gedichte*. Heidelberg: Wunderhorn, 1984, S. 43 und Theobaldy: „Stückchen“ In: *Mehrstimmiges Grün. Text und Porträt*, S. 103. Theobaldy änderte z.B. die Versverteilung, und zwar besteht das Gedicht „Stückchen“ in der neueren Fassung in *Mehrstimmiges Grün* aus drei vierzeiligen Strophen und einem optisch abgesetzten Schlussvers; in *Midlands* besteht dagegen die zweite Strophe des Gedichtes aus zwei optisch abgesetzten Versen, die durch einen Zweizeiler voneinander getrennt sind. Zusätzlich griff Theobaldy den 11. und 12. Vers des Gedichtes auf. In *Midlands* verfügten die entsprechenden Verse über den folgenden Wortlaut: „Bilder, bewegte, sie blieben, Fremde bewegend. / Synchronisiert sind dann Stimmen, unsere Stimmen.“ In *Mehrstimmiges Grün* ersetzte Theobaldy die Verben: „blieben“ und „sind“ sowie das Adjektiv: „synchronisiert“ durch die Wortwahl: „hielten“, „sprächen“ und „lippengleich.“ Vgl. „Bilder, bewegte, sie hielten, Fremde bewegend. / Lippengleich sprächen die Stimmen, unsere Stimmen.“ In *Midlands* finden sich noch drei Gedichte: „Nach Odysseus“, „Paar Sätze über die Griechen“ und „Bruchstück für Sappho“, die, wie die Titel verraten, eine auf Griechenland bezogene Thematik aufweisen. (Theobaldy, *Midlands*, S. 34, 41 und 36).

1673. de Altez, „Intertextualität“, S. 202.

Troer¹⁶⁷⁴

Unsre Bemühungen, die von Schicksalsduldern,
Unsre Bemühungen sind wie jene der Troer.
Stückchen richten wir grade, Stückchen
Nehmen wir über uns und beginnen,
Mut zu haben und gute Hoffnungen.

Immer doch steigt etwas auf und heißt uns stillstehn.
Aufsteigt in dem Graben uns gegenüber
Er, Achill, und schreckt uns mit großen Schreien.–

Unsre Bemühungen sind wie jene der Troer.
Kühn gedenken wir, mit Entschluß und Wagmut
Fallenden Schlag des Geschickes zu ändern,
Und wir stellen uns draußen auf zum Kampfe.
Aber sobald die große Entscheidung nahkommt,
Geht uns der Wagmut und der Entschluß verloren,
Unsere Seele erbebt, fühlt Lähmung,
Und in vollem Kreis um die Mauern laufen wir,
Durch die Flucht zu entrinnen bestrebt.

Dennoch ist unser Fall gewiß. Dort oben
Auf den Mauern begann schon die Totenklage.
Unsrer Tage Erinnerungen weinen, Gefühle weinen.
Priamos bitter um uns und Hekabe weinen.

Bei der Lektüre eines spätgriechischen Dichters¹⁶⁷⁵ Stückchen¹⁶⁷⁶

In den Tagen als ihr Fall gewiß war –
Auf den Mauern begann schon die Totenklage
Richteten die Troer Stückchen grade, Stückchen
In der dreifachen Holztoren, Stückchen.
Und begannen Mut zu haben und gute Hoffnung.

Auch die Troer also.

Unsre Bemühungen ähneln denen der Troer.
Nur sind es unsere Freunde, die uns belagern.
Reden wir gut über diese Freunde, es hilft uns.
Rücken wir Stückchen gerade, lobt die Verträge!

Der erste bin ich nicht, den dieses Schauspiel erbittert.
Immer nur freundlich sein, finden wir so durchs
Leben?
Oder ins Kino, gefilmt von unseren Freunden?
Weil unser Fall schön ist, schöne Gier nach blutiger
Lösung?

Reden wir gut über diese Freunde, es hilft uns.
Stückchen, wir richten Stückchen! Sind wir Troer?
Bilder, bewegte, sie hielten, Fremde bewegend.
Lippengleich sprächen die Stimmen, unsere Stimmen.

Wie unnütz erst klingt ein Gedicht, das hofft, sich
täuschen.

1674. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 15-16. Ich zitiere hier das Gedicht in Helmut von den Steinens Übersetzung, denn diese ist es, welche Brecht und Theobaldy gelesen hatten.

1675. Brecht, „Bei der Lektüre eines spätgriechischen Dichters“, S. 312.

1676. Jürgen Theobaldy: „Stückchen“ In: *Mehrstimmiges Grün. Text und Porträt*, S. 103.

Die Parallele zwischen Brecht und Theobaldy besteht darin, dass die anfängliche Bewegung von dem Kavafis-Gedicht ausging, um sich später mit persönlichen Überlegungen und Aktualisierungen von Kavafis zu entfernen. Interessant ist ferner, dass sich Brecht und Theobaldy jeweils 1953 und 1983 in zwei historisch kritischen Augenblicken deutscher Geschichte aus Kavafis' Repertoire bedienten. Nicht zuletzt macht sich ein weiteres intertextuelles Merkmal an dem Gedicht „Stückchen“ fest, und zwar ging die intertextuelle Verweisung auf Kavafis durch Theobaldy über eine auktoriale hinaus auf eine stoffliche Bezugnahme.¹⁶⁷⁷ Mit anderen Worten bezog sich Theobaldy nicht nur durch Widmung, literarische Anspielung oder Zitat auf Kavafis (derart war der Umgang mit Ritsos), sondern auch durch den Stoff der Kavafis-Gedichte, die er „zu verschiedenen Zeiten auf verschiedene Inhalte“ anwendete.¹⁶⁷⁸

Kavafis' „Troer“ bzw. „Trojaner“ geschrieben 1900 ist ein Gedicht, das weit mehr zu Universalität als zu Aktualität neigte. Denn Kavafis bezog mit den Einleitungsversen: „Unsre Bemühungen, die von Schicksalsduldern / unsre Bemühungen sind wie jeder der Troer“ sich selbst, „seine Leser und die Trojaner in sein Wir ein“, wie man über Kavafis in Theobaldys Text nachlesen kann.¹⁶⁷⁹ In dem im Gedicht implizierten Gleichnis bzw. in: „wir sind wie die Troer“ wurde menschliches Verhalten an sich thematisiert, wobei die Troer zum Symbol menschlichen Scheiterns erhoben wurden.¹⁶⁸⁰ Das Gedicht „Troer“ weckt beim Leser die beunruhigende Vorstellung, dass niemand dem Fatum entgehen könne, weil jede menschliche Anstrengung zum Scheitern verurteilt sei.

Dies wurde mithilfe einer antithetischen Struktur (Wirklichkeit versus Wunschvorstellung) vermittelt, die sich dem ganzen Gedicht einprägte: „Stückchen richten wir grade, Stückchen / Nehmen wir über uns und beginnen, / Mut zu haben und gute Hoffnungen. / Immer doch steigt etwas auf und heißt uns stillstehen. / Aufsteigt in dem Graben uns gegenüber / Er, Achill, und schreckt uns mit großen Schreien.“¹⁶⁸¹ Die gegenwärtige Zeitform aller oben angeführten

1677. Turk, „Vorwort“, S. 2.

1678. Turk, „Vorwort“, S. 2. Vgl. in diesem Kontext das Gedicht: „Auf die Barbaren wartend“ in: Jürgen Theobaldy: „Auf die Barbaren wartend“ In: *Die Sommertour. Gedichte*, S. 66. Auch in diesem Gedicht nahm Theobaldy durch Aktualisierung und Umfunktionierung des kavafischen Stoffes von dem neugriechischen Dichter Distanz. Dieses Gedicht und dessen intertextuelles Verhältnis zu Kavafis ist Gegenstand einer künftigen Studie

1679. Theobaldy, „Eigenmischung“, S. 108. Für die Übertragung des Gedichtes siehe die Ausgabe von Helmut von den Steinen: Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 15-16.

1680. Vgl. Marion Fuhrmann: *Hollywood und Buckow. Politisch-ästhetische Strukturen in den Elegien Brechts*. Köln: Pahl-Rugenstein Verlag, 1985, S. 129 (Pahl-Rugenstein-Hochschulschriften Gesellschafts- und Naturwissenschaften Bd. 195: Serie: Literatur und Geschichte) und Kavafis, *Das Hauptwerk* (2007), S. 73.

1681. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 15-16.

Verben ebenso wie die Tatsache, dass sich Achill immer zeigt, rückte das „längst vergangene Geschehen“ (die Eroberung Trojas) in die Gegenwart und bekräftigte den Eindruck, dass sich das menschliche Scheitern in der Geschichte wiederhole, wie Theobaldy anmerkte.¹⁶⁸² Der Fatalismus, der aus dem ganzen Gedicht hervorgeht, erreicht eine Kulmination in der Endstrophe: „Dennoch ist unser Fall gewiß. Dort oben / Auf den Mauern begann schon die Totenklage. / Unsrer Tage Erinnerungen weinen, Gefühle weinen. / Priamos bitter um uns und Hekabe weinen.“¹⁶⁸³

Brecht und Theobaldy erschufen mit demselben Grundstoff zwei Gedichte, die eine dem Prätext entgegengesetzte Wirkung und Funktion hervorbrachten. Die Hauptveränderung, die Brecht mit Kavafis' Prätext vornahm, lässt sich in dem folgenden Punkt zusammenfassen. Das Kavafis-Gedicht wurde aus einer fatalistischen bzw. schicksalsergebenden Position geschrieben,¹⁶⁸⁴ wobei die Troer Sympathie und Mitleid sowohl des lyrischen Ich als auch jedes Lesers gewinnen. Brechts Gedicht problematisierte zwar dasselbe Ereignis, den Fall Trojas, aber vor einem komplett unterschiedlichen Hintergrund.

In Brechts Gedicht ließ sich kein Verständnis bzw. kein Mitgefühl für „the dramatized contemporaneity of Troy and the present [...]“ nachweisen, wie Theodore Fiedler nahe legte.¹⁶⁸⁵ Demzufolge verkam die Klage für den Fall Trojas zu einer gefühllosen Feststellung am Gedichtanfang: „In den Tagen als ihr Fall gewiß war.“¹⁶⁸⁶ Brecht ging es folglich nicht um das Spannungsverhältnis zwischen Illusion und Wirklichkeit, sondern darum „in wie weit das tatsächliche Verhalten der Menschen ihrer objektiven Situation entspricht“, wie Marion Fuhrmann ans Licht brachte.¹⁶⁸⁷ Daher ist es nicht verwunderlich, dass in Brechts Gedicht Gewissheit und Klage über den Fall Trojas den Bemühungen um die Stadttrettung vorangestellt wurden.¹⁶⁸⁸ Hiermit richtete Brecht in Anlehnung an Theobaldy dem Leser aus, dass der Fall gewiss ist, wenn man „spätgriechisch, dekadent“ wie die Trojaner handelt.¹⁶⁸⁹ Insbesondere

1682. Theobaldy, „Eigenmischung“, S. 108-109.

1683. Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 15-16.

1684. Vgl. Theobaldy, „Eigenmischung“, S. 109.

1685. Theodore Fiedler: „Brecht and Cavafy“ In: *Comparative Literature*, 25, 3 (1973), S. 240-246, hier S. 243.

1686. Brecht, „Bei der Lektüre eines spätgriechischen Dichters“, S. 312.

1687. Fuhrmann, *Hollywood und Buckow*, S. 130.

1688. Vgl. Fuhrmann, *Hollywood und Buckow*, S. 128.

1689. Theobaldy, „Eigenmischung“, S. 109. In Brechts Wortwahl: „spätgriechisch“ ist die Bedeutung: „spätbürgerlich“ mitzulesen; in Anlehnung an Knopf meinte Brecht mit: „spätgriechisch“ „nicht die untergegangene späte Antike [...] sondern die Spätzeit des gegenwärtigen, monarchisch regierten, insgesamt aber bürgerlich-kapitalistischen Griechenlands.“ Jan Knopf: *Bertolt Brechts Buckower Elegien. Mit Kommentaren von Jan Knopf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 96 (Edition Suhrkamp, Neue Folge Bd. 397).

schrieb Theobaldy Brechts Gedicht eine didaktische und kämpferische Funktion zu, denn dieses „richtig gelesen [...] will eine bestimmte Schlußfolgerung, aus der eine bestimmte praktische Haltung hervorgehen soll, beim Leser erzeugen.“¹⁶⁹⁰ Die Handlungsweise der Troer, deren Mut und gute Hoffnungen standen folglich im Mittelpunkt der Kritik von Brecht; anders gewendet kann man in der Handlungsweise der Trojaner ein Verhaltensmuster erkennen, das vermieden und unterbunden werden soll, da dieses „den alten Zeiten angehört und keine Überlebenschancen hat“, wie Fuhrmann darlegte.¹⁶⁹¹

Im Gegensatz zu Kavafis, der die Troer und das zum Scheitern verurteilte „Wir“ überdies verehrte, brachte Brecht eine kritisch-distanzierte Perspektive in sein Gedicht hinein. Diese vollzog sich durch eine doppelte Abweichung bzw. Entfernung von dem Kavafis-Gedicht; zum einen wurde die Person des Verbs bzw. die erste Person Plural des kavafischen Prätextes durch die dritte Person Plural ersetzt und zum anderen wurde das Präsens, das im Prätext vorkommt, zum Präteritum in Brechts Gedicht. Die Folge, die auf der Hand liegt, ist, dass Brechts Gedicht von einer durchaus distanzierten Position geschrieben zu sein scheint wie auch, dass die Handlung in die Vergangenheit versetzt wurde.

All diese vorgenommenen Änderungen gegenüber dem Kavafis-Prätext kulminierten im letzten, optisch-rhythmisch abgesetzten Vers: „Auch die Troer also“, der die Analogie zwischen mythischer Vergangenheit und Gegenwart bzw. politisch-historischem Kontext der DDR im Jahr 1953 ängstlich herstellte. Durch diesen Vers kehrte Brecht das Gleichnis des kavafischen Prätextes um, wobei die Troer nicht mehr wie wir sind, sondern wir wie die Troer.¹⁶⁹² Diese Analogiebildung wurde auf die politisch-historischen Verhältnisse in der frühen DDR bezogen; hiermit reaktualisierte Brecht den Troja-Mythos in einer modernen Welt und machte ihn, wie Hajo Steinert anmerkte, „für eine geschichtliche Metaphorik“ fruchtbar.¹⁶⁹³ Aus diesem Grund versteht man Brechts Gedicht ohne historische Kenntnisse nicht; das Kavafis-Gedicht hat dagegen eine *conditio humana* bzw. die Vergeblichkeit und Widersprüchlichkeit menschlichen Handelns zum Thema und ist für die Leser leichter zugänglich.¹⁶⁹⁴

1690. Theobaldy, „Eigenmischung“, S. 109.

1691. Fuhrmann, *Hollywood und Buckow*, S. 130.

1692. Vgl. Brecht, „Bei der Lektüre eines spätgriechischen Dichters“, S. 312 und Fuhrmann, *Hollywood und Buckow*, S. 130.

1693. Steinert, „Hermetik und Selbsterfahrung“, S. 32.

1694. In diesem Kontext muss erwähnt werden, dass auch die „Troer“ von Kavafis eine politisch-historische Auslegung erfuhren. Das 1900 verfasste Gedicht wurde mit der Niederlage Griechenlands im türkisch-griechischen Krieg im Jahr 1897 in Verbindung gesetzt. Siehe: G.P. Savvidis: „Bertolt Brecht – K.P. Kavafis. Μια

Brechts Gedicht, verfasst im Sommer 1953, zog im Gewande des trojanischen Mythos Bilanz über die Ereignisse am 17. Juni 1953 in der DDR.¹⁶⁹⁵ Die Belagerung Trojas setzte hier ein poetisch-mythisches Exempel für die Belagerung der DDR „durch das westliche Ausland“ bzw. „durch den Klassenfeind.“¹⁶⁹⁶ Brechts Auslegung des Arbeiteraufstands am 17. Juni bekräftigte den Wahrheitsanspruch des oben formulierten Vergleichs. Aus Brechts Sicht manifestierte sich einerseits „die Unzufriedenheit eines beträchtlichen Teils der Berliner Arbeiterschaft mit einer Reihe verfehlter wirtschaftlicher Maßnahmen“ an den Demonstrationen des 17. Juni.¹⁶⁹⁷ Andererseits sah Brecht „organisierte faschistische Elemente“ am Werk, die sich zum Ziel setzten „diese Unzufriedenheit für ihre blutigen Zwecke zu missbrauchen.“¹⁶⁹⁸ Nur vor dem Hintergrund, dass Berlin „mehrere Stunden lang [...] am Rande eines Dritten Weltkrieges“ stand“, wie Brecht ausführte, kann sich das im Gedicht implizierte Gleichnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart als plausibel erweisen.¹⁶⁹⁹

Man suchte indes dem Fall Trojas (Vergangenheit, Mythos) bzw. Berlins (Gegenwart, 1953) dadurch zu entgehen, indem man „[...] Stückchen grade, Stückchen / in den dreifachen Holztoren, Stückchen“ richtete.¹⁷⁰⁰ Die dreifache Wiederholung des Wortes: „Stückchen“ trug zur Pointierung des ironischen Aspektes bei, denn das Ausbessern eines einzelnen Stückchens in dreifachen Holztoren kam einer illusorischen Reparaturarbeit gleich.¹⁷⁰¹ Brechts Leser weiß außerdem, dass sich die Holztore nur als unzureichender Schutz gegen die List der Griechen und deren trojanisches Pferd erwiesen hatten.¹⁷⁰² In der dreifachen Wiederholung des Diminutivs: „Stückchen“ erkennt der Leser insoweit den Vorsatz, Mut und Hoffnung, die die

Προσέγγιση“ („B. Brecht – K. Kavafis. Ein Annäherungsversuch“) In: *Mikra Kavafika A' (Kleine Kavafika I)*, S. 127-133, hier S. 130.

1695. Das hier dargestellte Gedicht von Brecht gehört den *Buckower Elegien*, die Brecht im Sommer 1953 niederschrieb. Genannt wurden sie nach dem Ort Buckow bei Berlin, wo Brecht ein Haus an einem See gemietet hatte. In diesen Gedichten rechnete Brecht „mit dem verfehlten Aufbau des Sozialismus in der DDR“ ab, wie Jan Knopf nahelegte. (Jan Knopf: *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten. Biografie*. München: Carl Hanser Verlag, 2012, S. 505).

1696. Steinert, „Hermetik und Selbsterfahrung“, S. 32.

1697. Zitiert nach: <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/es-liegt-jetzt-an-jedem-einzelnem>.

1698. Vgl. Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 505: „Mit Brecht ist daran zu erinnern, dass der berechtigte Aufstand der Arbeiter begleitet war von Versuchen, ihn zu einem rechtsradikalen Putsch zu manipulieren [...].“

1699. Zitiert nach Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 506.

1700. Brecht, „Bei der Lektüre eines spätgriechischen Dichters“, S. 312.

1701. Das Wort „Stückchen“ deutete unmissverständlich auf das Wort: „Stückwerk“ bzw. „Flickwerk“ hin, wie Jan Knopf und Marion Fuhrmann betonten. Siehe: Knopf, *Bertolt Brechts Buckower Elegien*, S. 97 und Fuhrmann, *Hollywood und Buckow*, S. 128.

1702. Knopf, *Bertolt Brechts Buckower Elegien*, S. 97.

Troer aus ihren Ausbesserungsarbeiten schöpften, drastisch zu unterminieren, denn sie fanden keine Entsprechung in der Wirklichkeit.

Das Gedicht ist folglich als Parabel für die Lage in der DDR 1953 auszulegen, wobei man eine Warnung vor falschem bzw. unverhältnismäßigem Optimismus ins Gedicht hineinlesen kann, wie Fiedler behauptete.¹⁷⁰³ Zudem ist festzuhalten, wie Fiedler weiter anmerkte, dass Brecht diese geschichtliche Parabel derart formuliert hatte, sodass keine richtige Reaktion der Troer bzw. des „Wir“ bei der Lektüre unterbunden werde. Unter diesem Aspekt trat Brechts Gedicht Kavafis' fatalistischer Ausrichtung entgegen: „it also leaves open the possibility that men might act differently.“¹⁷⁰⁴

Zum Schluss muss auf die besondere Brisanz des Wortes: „Stückchen“ für Brechts intertextuelle Auseinandersetzung mit Kavafis eingegangen werden. Es herrscht breiter Konsens darüber, dass Brechts Gedicht den Impuls aus dem „produktiven Anreiz“ nahm, den das Wort „Stückchen“ auf den deutschen Dichter ausgeübt hatte.¹⁷⁰⁵ „Stückchen“ übernahm Brecht aus der Übersetzung der „Troer“ von Helmut von den Steinen. Letzterem ist jedoch beim Übersetzen ein Fehler unterlaufen. Den Ausdruck des Originals: „κομάτι κατορθώνουμε“ („wir schaffen schon einiges“ oder „ein wenig erreichen wir“) gab Helmut von den Steinen, verleitet von seinen Altgriechisch-Kenntnissen („κατορθώ“ bedeutete auf Altgriechisch auch „reparieren“), wörtlich wieder als „Stückchen richten wir“.¹⁷⁰⁶ Das „zweifelhaft übersetzte Stückchen“, wie Theobaldy nahelegte, agierte als Auslöser für Kavafis' produktive Rezeption seitens Brechts.¹⁷⁰⁷ Die Tatsache, dass Brecht dieses Wort intendiert und dreimal markiert in sein eigenes Gedicht einbrachte, spricht zudem für einen hohen Grad an „der Prägnanz der intertextuellen Verweisung“ bzw. an Selektivität.¹⁷⁰⁸ Die Funktion einer Synekdoche kam dem aus Helmut von den Steinen's Übersetzung entnommenen Wort: „Stückchen“ zu, da „mit dem

1703. Fiedler, „Brecht and Cavafy“, S. 245. Marion Fuhrmann vertrat in ihrem Text den gleichen Standpunkt; Brecht prangerte mit seinem Gedicht den unverhältnismäßigen Optimismus an, der „sich mit Stückchen bzw. Stückwerk zufrieden gibt.“ (Fuhrmann, *Hollywood und Buckow*, S. 130). Martin Esslin nahm dagegen den Standpunkt ein, dass Brecht mit diesem Gedicht am kommunistischen Credo Zweifel hegen wollte. Demzufolge sei menschliches Tun als Mittel zur Weltveränderung bzw. als „a means of change“ anzusehen, was sich aber im realen Leben nicht bewahrheitete. (Zitiert nach Fiedler, „Brecht and Cavafy“, S. 242-243).

1704. Fiedler, „Brecht and Cavafy“, S. 245. Eine alternative Handlungsweise wäre z.B. gewesen, dass die DDR-Regierung mit den Arbeitern verhandelt hätte.

1705. Theobaldy, „Eigenmischung“, S. 109. Vgl. hier auch den Standpunkt von Gericke, der nahelegte, dass das Substantiv „Stückchen“ Brechts Phantasie entzündet haben musste. (Konstantin Kavafis: „Vierzehn Gedichte. Aus dem Neugriechischen übertragen und kommentiert von Tobias Gericke (1931-1997).“ In *Castrum Peregrini*, 237-238 (1999), S. 47-63, hier S. 63).

1706. Vgl. Fiedler, „Brecht and Cavafy“, S. 243 und Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 15-16.

1707. Theobaldy, „Eigenmischung“, S. 109.

1708. Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, S. 28.

pointiert ausgewählten Detail der Gesamtkontext abgerufen wird“, dem das Wort: „Stückchen“ entstammt.¹⁷⁰⁹

Die Wortwahl: „Stückchen“ gliederte sich vollständig in die wörtlichen Anklänge ein, die Brecht aus dem Kavafis-Gedicht schöpfte. Neben „Stückchen“ sind vier der sechs Verse von Brecht in kaum veränderter Form dem Kavafis-Prätext entnommen. Darüber hinaus ist die Bezogenheit auf einen anderen Text im Gedichttitel: „Bei der Lektüre eines spätgriechischen Dichters“ markiert. Das Gedicht legte in dem Titel offen, dass es aus einer Rezeptionssituation hervorgegangen war.¹⁷¹⁰ Brecht enthielt zwar dem Leser den Fakt nicht vor, dass die Lektüre eines „spätgriechischen Dichters“ dem eigenen Gedicht zugrunde lag. Er versah aber den Gedichttitel mit keinem expliziten Verweis auf die eigentliche Quelle. Als Folge agierte der Gedichttitel lange Zeit als manipulative Tücke, denn man sah sich veranlasst, angetrieben vom Inhalt des Gedichtes, der auf Homers *Iliade* hinweist, Brechts Prätext in einem Dichter des dritten oder zweiten Jahrhunderts vor Christus zu suchen.¹⁷¹¹

Der Vollständigkeit halber muss an dieser Stelle noch hinzugefügt werden, dass das Adjektiv „spätgriechisch“ nicht auf Brecht, sondern auf Helmut von den Steinen zurückging.¹⁷¹² Die Tatsache, dass Kavafis seine Gedichte zum großen Teil aus der Spätantike geschöpft hatte, veranlasste Helmut von den Steinen und darüber hinaus Brecht dazu, „Kavafis einen spät griechischen Dichter zu nennen.“¹⁷¹³ Auf die Frage, aus welchem Grund Brecht es schließlich vorzog, Kavafis zu anonymisieren und hiermit die Prägnanz der Kommunikativität abzumindern, gab Theodor Fiedler folgende Antwort ab.¹⁷¹⁴ Mit seinem uneindeutigen Titel

1709. Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, S. 29.

1710. Wie Marion Fuhrmann nahelegte, ist das Gedicht „Bei der Lektüre eines spätgriechischen Dichters“ das dritte unter den *Bukower Elegien*, das in seinem Titel auf die „Bedingtheit und Bezogenheit“ eines anderen Textes eingeht. Die beiden anderen Gedichte, die auf eine Rezeptionssituation verweisen, sind: „Bei der Lektüre eines sowjetischen Buches“ und „Beim Lesen des Horaz“.

1711. Vgl. Knopf, *Bertolt Brechts Buckower Elegien*, S. 95 und Fiedler, „Brecht and Cavafy“, S. 240.

1712. H. von den Steinen gab in seinem Nachwort in der Suhrkamp-Ausgabe (1953) der durch „ironische Trockenheit und Schärfe“ ausgezeichneten Sprache von Kavafis die Bezeichnung „spätgriechisch“. (Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 134). In Brechts Nachlass wurden zwei Exemplare dieser Ausgabe von Helmut von den Steinen gefunden. (Brecht, *Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956*, S. 450). Der erste, der Kavafis das Attribut „spätgriechisch“ andichtete, war jedoch Thomas Mann in einem Brief an Walter Jablonski. Vgl. das Kapitel 2.1.2 sowie Kavafis, *Gedichte des Kavaphis* (1942), S. 3.

1713. Vgl. Coulmas, *Griechische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, S. 230.

1714. Laut Pfister wird „der harte Kern“ der Kommunikativität unter drei Voraussetzungen erreicht; erstens muss sich der Autor des intertextuellen Bezugs bewusst sein. Zweitens muss der Autor davon ausgehen, dass der Prätext auch dem Rezipienten geläufig ist. Drittens wird durch eine bewusste Markierung deutlich auf den Prätext verwiesen. Bei Brecht blieb die zweite Voraussetzung jedoch unerfüllt, denn Kavafis' Dichtung war Anfang der 50er-Jahre im deutschsprachigen Raum und insbesondere in der DDR nicht so verbreitet. (Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, S. 27).

zielte Brecht, der ein laxes Verhältnis zu geistigem Eigentum pflegte, darauf: „to befuddle some would-be literary historian or to throw a pack of copyright holders off his trail.“¹⁷¹⁵

Wie bereits geschildert, bewegten Kavafis' „Troer“ in Helmut von den Steinens Übersetzung nicht nur Brecht, sondern auch Theobaldy zu einem Gedicht. Theobaldy bekannte sich aber im Gegensatz zu Brecht in dem Text „Eigenmischung. Konstantin Kavafis, seine Gedichte, sein Nachlaß“ explizit auf seine Quellen bzw. Prätexte; darüber hinaus ging er darauf ein, wie das Kavafis-Gedicht in von den Steinens Übersetzung auf Brecht sowie auf ihn selbst wirkte und er erwies dem Übersetzer Reverenz.

Helmut von den Steinen [...] hat als ästhetische Neuerung von Kavafis das spruchartige Gedicht im locker gefügten Stil des täglichen Umgangsidioms gekennzeichnet, und sicher war es diese Eigenheit, die Bertolt Brecht [...] zu einer seiner Buckower Elegien bewegt hat [...] für Brecht wird das zweifelhaft übersetzte *Stückchen* produktiver Anreiz. Mir ist dieser Bezüge stiftende Fehler in den Titel gerutscht. Ich verbeuge mich vor den Mühen des Übersetzens und den Verdiensten der Übersetzer und lasse den Titel so stehen.¹⁷¹⁶

Theobaldy markierte mit diesem Kommentar, dessen Ton einer Erklärung gleichkam, seine eigene Bezogenheit auf das Kavafis-Gedicht. Wie Theobaldy zu erkennen gab, wurde diese Bezogenheit im Titel des Gedichtes „Stückchen“ sehr deutlich gemacht. Interessanterweise verwies der Titel nicht nur auf das Kavafis-Gedicht bzw. auf Steinens Übersetzung, sondern auch auf Brechts Bearbeitung. Mit diesen beiden Bezügen bzw. mit Kommentar (Metatext) und Titel (Paratext) erschöpften sich die Verbindungslinien zwischen Kavafis und Theobaldy keineswegs.

Es sind zusätzlich im Gedicht selbst „sprachliche Markierungen“ vorhanden, die auf die „Troer“ von Kavafis hinweisen.¹⁷¹⁷ Theobaldy übernahm in groben Umrissen die Situation des Kavafis-Gedichtes (eine Belagerung) und schöpfte beinahe wörtliche Anklänge daraus. Insbesondere lassen sich der erste, vierte und zehnte Vers: „Unsre Bemühungen ähneln denen der Troer“, „Rücken wir Stückchen gerade, lobt die Verträge!“ und „Stückchen, wir richten Stückchen! Sind wir Troer?“ als Stellen aus dem Kavafis-Gedicht erkennen, und diese sind insbesondere dem ersten, zweiten, dritten und neunten Vers der kavafischen Vorlage

1715. Vgl. Theobaldy, „Eigenmischung“, S. 108 und Fiedler, „Brecht und Kavafis“, S. 240. Brecht hatte dieses Ziel tatsächlich erreicht, da sich die Literaturwissenschaftler lange Zeit den Kopf zerbrechen mussten, bis Brechts Quelle identifiziert werden konnte. (Knopf, *Bertolt Brechts Buckower Elegien*, S. 95). Theodore Fiedler war der erste, wie Marion Fuhrmann einräumte, der 1973 beide Gedichte diskutierte. (Vgl. Fiedler: „Brecht and Cavafy“ und Fuhrmann, *Hollywood und Buckow*, S. 210). Fiedler bedankte sich seinerseits bei Petros Colaclides, der Brechts Inspirationsquelle identifiziert hatte. (Fiedler, „Brecht and Cavafy“, S. 241).

1716. Theobaldy, „Eigenmischung“, S. 107, 108 und 109.

1717. de Altez: „Intertextualität“, S. 198.

entnommen: „Unsre Bemühungen, die von Schicksalsduldern, / unsre Bemühungen sind wie jene der Troer. / Stückchen richten wir grade, Stückchen [...] Unsre Bemühungen sind wie jene der Troer.“¹⁷¹⁸

Zugleich macht sich der Eindruck fest, dass Theobaldy nach den ersten Regungen, die Kavafis verpflichtet sind, seinen eigenen Weg einschlug und Verse schrieb, die inhaltlich vom Prätext weit entfernt sind.¹⁷¹⁹ Ein nicht unwesentlicher Unterschied von Theobaldy zu Kavafis lag darin, dass der Sinngehalt des deutschen Gedichtes von einer allegorisch-philosophischen auf eine geschichtliche Dimension verschoben wurde. Bei Kavafis konnte der antike, trojanische Stoff auf jede individuelle oder allgemeinmenschliche Geschichte angewendet werden. Bei Theobaldy, gleich wie bei Brecht, erfuhr der antike Stoff eine historische Konkretisierung; überdies flossen mit rätselhafter, möglicherweise ironischer Absicht Ereignisse der Verfassungszeit (Ende der 70er- Anfang der 80er- Jahre) ins Gedicht, wie etwa: „[...] lobt die Verträge“, „Oder ins Kino, gefilmt von unseren Freunden?“, „Reden wir gut über diese Freunde, es hilft uns“, die mit der Minimalinvarianz des Themas bzw. mit dem Fall Trojas nicht korrelierten.¹⁷²⁰

Diese Elemente, die auf radikale Modernisierung des alten Stoffes zielten, bildeten zudem die Voraussetzung für den Zugang zum Gedicht. Der Troja-Mythos wurde zwar von Theobaldy, gleich wie von Brecht, für eine historische Metaphorik verwendet; aber das Gedicht blieb, im schroffen Gegensatz zum Kavafis-Gedicht, vom Leser abgeschottet, wenn dieser über den historischen Kontext unwissend war, in dem das Gedicht entstand.¹⁷²¹ Das Gedicht „Stückchen“ ist insofern als „individual-geschichtliche Reflexion“ auf deutsche Nachkriegsgeschichte auszulegen.¹⁷²² Theobaldy vermittelte genauso wie Brecht eine historische Erfahrung durch Dichtung und hatte dabei, wie Hajo Steinert nahe legte, Berlin, „die gleiche, geteilte Stadt [...] vor Augen“, in der „die eine oder andere Seite belagert wird.“¹⁷²³

1718. Theobaldy, „Stückchen“, S. 103 und Kavafis, *Gedichte des Kavafis*, S. 15-16.

1719. In dieser Hinsicht lässt sich das Gedicht von Theobaldy nicht als „eine Art Montage aus den einundzwanzig Versen von Kavafis’ *Troer* [...]“ bezeichnen, eine Charakterisierung, die Theobaldy Brechts Gedicht zuschrieb. (Theobaldy, „Eigenmischung“, S. 108).

1720. Über den Begriff der „Minimalinvarianz“ siehe: Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 108-109.

1721. Vgl. dazu den Standpunkt Hajo Steinerts, dass das Gedicht „Stückchen“ ein hermetisches Grüblergedicht ist. (Steinert, „Hermetik und Selbsterfahrung“, S. 33). Vgl. auch folgende Ansicht, dass Theobaldys Gedichte wie „Durchgangsgedichte“ agieren bzw. sie gewähren „freien Zugang [...] aber für jene die aus einer bestimmten Scene kommen.“ (Roland Willareth: „Einiges über Gedichte“ In: *Neue Deutsche Lyrik. Beiträge zu Born, Brinkmann, Krechel, Theobaldy u.a.* S. 1-4, hier S. 1).

1722. Buselmeier, „Das alltägliche Leben“, S. 23.

1723. Steinert, „Hermetik und Selbsterfahrung“, S. 33. So gesehen teilte Theobaldy mit Brecht dreierlei. Erstens dieselbe Inspirationsquelle bzw. Kavafis-Gedicht in von den Steinens Übersetzung. Zweitens die Neigung zur

Im Folgenden wird das Gedicht „Stückchen“ im Vergleich zu Kavafis und Brecht näher betrachtet. Wie bereits angemerkt, wurde der Einleitungsvers: „Unsre Bemühungen ähneln denen der Troer“ mit wörtlichen Anklängen aus dem neunten Vers des Kavafis-Gedichtes: „Unsre Bemühungen sind wie jene der Troer“ übernommen.¹⁷²⁴ Außerdem eignete sich Theobaldy aus dem Kavafis-Gedicht im Unterschied zu Brecht das lyrische Wir und überdies den Vergleich zwischen lyrischem Wir und Trojanern an.¹⁷²⁵

Theobaldys Gedanke nahm aber bereits mit dem zweiten Vers: „Nur sind es unsere Freunde, die uns belagern“ eine überraschende Wendung, und somit wurde der Akzent auf etwas Neues bzw. auf eine inhaltliche Erneuerung gesetzt. Das lyrische Wir wurde hier nicht von Feinden, wie es bei Kavafis und Brecht der Fall war, sondern von Freunden belagert. Hiermit ließ Theobaldy die auf Freund und Feind sowie auf Wirklichkeit und Wunschvorstellung gestützte Struktur des Kavafis-Gedichtes in seinem eigenen Gedicht weg. Dabei stellen sich folgende Fragen, um mit Hajo Steinert zu sprechen: „Wer aber sind dann die wir im Gedicht? Welche wäre die das Lyrische-Ich übersteigende Perspektive? Wer sind die Troer in Deutschland?“¹⁷²⁶

Es steht zu vermuten, dass Theobaldy eine kritische Reflexion über die sogenannte Ostpolitik der Bundesrepublik unter Willy Brandt nicht fernläge. In dieser Hinsicht wäre aus dem Satzteil: „Stückchen, wir richten Stückchen“ eine skeptische sowie ironische Behandlung des einstigen Leitsatzes: „Wandel durch Annäherung“ herauszulesen; diese „Stückchen“ bzw. diese Annäherungen traten Anfang der 70er-Jahre im Zuge der eingesetzten Entspannungspolitik im Kalten Krieg zutage, durch die zu jener Zeit abgeschlossenen Ostverträge der BRD mit der UdSSR (Moskauer Vertrag 1970), mit Polen (Warschauer Vertrag 1970), mit der DDR (Transitabkommen 1971 und Grundlagenvertrag 1972) ebenso wie mit ČSSR (Prager Vertrag 1973); ergänzend dazu wurde 1971 das Viermächteabkommen zwischen USA, UdSSR, England und Frankreich über Berlin als geteilte Stadt unterschrieben. Und wie es weiter unten zu zeigen ist, geriet diese weltweit betriebene Entspannungspolitik im Ost-West Konflikt viel mehr als die Ostverträge bzw. nur die Ostpolitik der BRD ins poetische Visier von Theobaldy.

Reduktion des Originals, die bei Brecht viel stärker auffällt und drittens die ästhetische Verarbeitung einer konkreten historischen Erfahrung.

1724. Theobaldy, „Stückchen“, S. 103 und Kavafis, *Gedichtes des Kavafis*, S. 15-16.

1725. Im Unterschied zu „wir“ bei Kavafis und „sie“ bei Brecht tauchte bei Theobaldy sowohl ein lyrisches Wir als auch ein lyrisches Ich auf; „ich“ und „wir“ trafen sich in der Haltung gegenüber dem „Schauspiel“, denn das lyrische Ich ist nicht das erste Individuum, welches „dieses Schauspiel erbittert.“ Trotzdem ist das „ich“ ins „wir“ nicht komplett eingebettet. Letztendlich stand die Erfahrung des lyrischen Ich, das stellvertretend für viele sprach, im Mittelpunkt des Gedichtes.

1726. Steinert, „Hermetik und Selbsterfahrung“, S. 33.

Wie allgemein bekannt, schlug die Entspannungspolitik der 70er-Jahre, die ihren symbolhaften Niederschlag in der ersten Strophe des Gedichtes fand: „Reden wir gut über diese Freunde, es hilft uns. / Rücken wir Stückchen gerade, lobt die Verträge“ in Angst vor einem atomaren Krieg in Europa Anfang der 80er-Jahre bzw. in ein „Schauspiel“ um, wie es dem Anfangsvers der zweiten Strophe zu entnehmen ist: „Der erste bin ich nicht, den dieses Schauspiel erbittert.“ Die Ende der 70er- Anfang der 80er-Jahre entbrannte Debatte um den sogenannten Nato-Doppelbeschluss fand somit in das Gedicht Eingang. Dieser Beschluss betraf die intendierte Installierung von Mittelstreckenwaffen im (nicht-kommunistischen) Westeuropa, damit die aus dem Warschauer Pakt ausgegangene Bedrohung bekämpft werden konnte. Die Debatte um die Stationierung von Mittelstreckenwaffen traf Deutschland mit besonderer Wucht, denn es sei zu befürchten gewesen, dass Mittelstreckenwaffen in Berlin auf beiden Seiten der Mauer stationiert würden. In diesem Kontext erweist sich der im Gedicht implizierte Vergleich zwischen Berlin und Troja (beide Städte in Belagerungszustand) als einleuchtend. Darüber hinaus versteckten sich die Vereinigten Staaten (USA) und deren damalige Weltpolitik (Nato-Doppelbeschluss) hinter den Freunden, über die man gut reden muss: („Reden wir gut über diese Freunde, es hilft uns“). So gesehen ist aus dem Gedicht eine unterschwellige, antiamerikanische Stimmung herauszulesen.

Dass alle Gedichte von Theobaldy, die auf diese Zeit (Ende der 70er- Anfang der 80er-Jahre) zurückgehen, unter Einfluss der einstig heiklen, politischen Atmosphäre verfasst wurden, geht u.a. aus dem bereits erwähnten kurzen Text „Zwischenbemerkung“ hervor, der ebenfalls im Band *Mehrstimmiges Grün* vorkommt.¹⁷²⁷ Darin konstatierte Theobaldy, dass „um 1980 jüngere Leute aus der Bundesrepublik Deutschland ausgewandert sein sollen, weil sie in Mitteleuropa nur noch die Wüste nach einem Krieg mit Pershings und Cruise missiles sahen.“¹⁷²⁸ Es war dieses Angstgefühl vor Gegenwart und Zukunft, das auch Theobaldy lähmte und in seine Gedichte einging: „Die Ängste [...] haben auch die meisten meiner Gedichte damals zu Boden gedrückt.“¹⁷²⁹

Diese Äußerung des Dichters verleitet den Leser dazu, in letzter Zeile der zweiten Strophe: „Weil unser Fall schön ist, schöne Gier nach blutiger Lösung?“ eine lyrische Vorwegnahme des Konfliktes um die Raketen-Stationierung und die damit einhergehende atomarische Bedrohung

1727. Jürgen Theobaldy: „Zwischenbemerkung“, S. 27-28.

1728. Theobaldy, „Zwischenbemerkung“, S. 28.

1729. Theobaldy, „Zwischenbemerkung“, S. 28.

zu erkennen. Der alpträumerhaften Zukunftsvision, die in eine „blutige Lösung“ münden sollte, trat in der dritten Strophe ein rein hypothetischer, optimistischer Gegenentwurf entgegen. Der Schwerpunkt wurde dabei deutlich von Wirklichkeit auf Wunschvorstellung verschoben; dafür spricht sich nicht zuletzt der Modus des Verbs bzw. der Konjunktiv in den beiden letzten Versen der dritten Strophe aus: „Bilder, bewegte, sie hielten, Fremde bewegend. / Lippengleich sprächen die Stimmen, unsere Stimmen.“¹⁷³⁰ In diesen Zeilen klang die Hoffnung an, dass Sprache als wirkungsvolles Medium für die Völkerverständigung funktionieren könnte. Dies bedeutete im Kern, dass die politisch-ideologisch bedingte Entfremdung und Polarisierung zwischen Ost- und Westeuropa bzw. zwischen Ost- und Westdeutschland, Ost- und Westberlin überwunden werden würde, wenn die Stimmen „lippengleich sprächen.“¹⁷³¹

Diese erwartungsvolle Zukunftsperspektive wurde allerdings durch zwei Faktoren konterkariert. Zum einen dadurch, dass das in der zweiten Strophe zum „Schauspiel“ verurteilte Verhaltensmuster („Reden wir gut über die Freunde, es hilft uns, / Rücken wir Stückchen gerade, lobt die Verträge“) in der dritten wiederholt und zur Bedingung für die Verwirklichung dieser Zukunftsperspektive gemacht wurde: „Reden wir gut über diese Freunde, es hilft uns. / Stückchen, wir richten Stückchen! Sind wir Troer?“¹⁷³² Zum anderen durch die Frage: „Sind wir Troer?“, die den in der ersten Strophe formulierten Vergleich: „Unsre Bemühungen ähneln denen der Troer“ in starken Zweifel zog. Im Gegensatz zu Brecht, der Kavafis' Gleichnis (wir sind wie die Troer) ins Gegenteil verkehrte (die Troer sind wie wir), stellte es Theobaldy von Grund auf infrage (Sind wir Troer?). Hiermit trat der Dichter Theobaldy seinem eigenen Gedicht mit der Absicht gegenüber, diesem sein mythologisches Substrat zu entziehen; denn das Gedicht nahm seinen Ausgang aus dem Vergleich zwischen einem lyrischen Wir (uns) und den Trojanern bzw. aus der Aktualisierung des Troja-Mythos in der modernen Welt, wie bereits bemerkt.

Als Folge wurden im Gedicht starke Zweifel an der Funktion von historischen Metaphern (wir wie die Troer) und darüber hinaus an der Rolle der Dichtkunst gehegt, und zwar mittels des letzten optisch abgesetzten Verses, einer diesmal formalen Anlehnung an Brecht. Im Schlussvers des Gedichtes: „Wie unnütz erst klingt ein Gedicht, das hofft, sich täuschen“ schlug sich die von den Vertretern der Neuen Subjektivität „zur Manier gewordene Reflexion

1730. Theobaldy, „Stückchen“, S. 103.

1731. Theobaldy, „Stückchen“, S. 103.

1732. Theobaldy, „Stückchen“, S. 103.

im Gedicht auf Gedicht“ nieder.¹⁷³³ An diesem Punkt schloss sich Theobaldy der kritischen Stimmung Brechts an. Während Brecht das Verhalten der Troer als untauglich brandmarkte, unterzog Theobaldy Rolle, Funktion und Möglichkeiten der Literatur einer kritischen Prüfung. Daraus ist der Schluss zu ziehen, dass Literatur jeglichen Sinnes entbehrt, wenn sie Hoffnungen aufkeimen lässt, die nie eine Entsprechung in der Wirklichkeit finden.

Theobaldy formte im Prinzip die fatalistische Färbung des Kavafis-Gedichtes und die lehrhafte, kämpferische Dimension des Gedichtes von Brecht um und trat hiermit „in einen Dialog mit den vorgefunden Texten.“¹⁷³⁴ Im Gegensatz zu Kavafis gab sich das lyrische Ich bei Theobaldy nicht der Illusion hin, dass Stückchen wohl gerichtet bzw. Änderungen ins Positive eingefügt werden könnten. In Abgrenzung zu Brecht blieb aber auch ein alternatives Handeln aus, da Theobaldy alle Illusionen abhanden gekommen sind.

Meines Erachtens gipfelt sich im Gedicht „Stückchen“ eine zutiefst pessimistische Geschichtsperspektive, die in erster Linie auf den Ost-West Konflikt um die Stationierung der Mittelstreckenraketen zurückging. Die einzige Pflicht, die der Dichtung auferlegt werden konnte, war, die willentliche Selbsttäuschung zutage zu fördern, wir seien Troer. Das Gedicht „Stückchen“ fängt insofern die vom Ost-West Konflikt ausgegangenen und fortgetriebenen Ängste ein wie auch den Entschluss, solange der Dichter die Geduld des Publikums beanspruche, „nichts mehr“ zu schreiben, was nicht wahr werden soll.¹⁷³⁵ Mit anderen Worten wandte sich Theobaldy einem poetischen Realismus zu.

Abschließend lässt sich Folgendes sagen. Die anfängliche Regung ging sowohl bei Brecht als auch bei Theobaldy von der Faszination aus, die das Kavafis-Gedicht in H. von den Steinens Übersetzung bei beiden Dichtern auslöste. Insbesondere nahm das Wort „Stückchen“ des Originals in beiden Bearbeitungen einen sehr wichtigen Platz ein. Es bleibt dabei festzuhalten, dass Brecht und Theobaldy, jeder auf seine Art, bei aller Unterschiedlichkeit die Möglichkeiten des Troja-Stoffes erkundeten respektive diesen Stoff in politisch-historischem Sinne reaktualisierten und mit der Geschichte Berlins in Verbindung brachten.

1733. Buselmeier, „Das alltägliche Leben“, S. 10. Vgl. die frühere Fassung des gleichen Verses: „Wie unnütz erst klingt ein Gedicht, das hofft sich zu täuschen“ in: Theobaldy, *Midlands*, S. 43.

1734. de Altez, „Intertextualität“, S. 196.

1735. Theobaldy, „Zwischenbemerkung“, S. 28.



Abbildung 22: „Stückchen in den dreifachen Toren.“ Die Mauern von Troja aus der Anthologie *Orpheus Melodie*.

9. Exkurs: Anthologien

Wie eingangs erwähnt, kommt Anthologien als Medium des Literaturtransfers eine bedeutende Rolle zu, da sie Images der Ausgangsliteratur für die Zielliteratur kreieren.¹⁷³⁶ Anthologien sind insbesondere mit einer informativen wie auch meinungsbildenden Funktion verbunden; informativ, weil Anthologien als Ausdruck und Dokumentation einer fremden Kultur und Literatur agieren; meinungsbildend, weil sie durch Orientierung an einer breiten Leserschaft den literarischen Zeitgeschmack prägen. Darüber hinaus leiten Anthologien Kanonisierungsverfahren ein, obwohl die meisten Anthologisten aufgrund der subjektiven Textauswahl diese kanonisierenden Tendenzen von sich weisen.¹⁷³⁷

In dem letzten Teil dieser Arbeit wird nun ein Überblick über die Rezeption von Kavafis, Seferis und Ritsos in deutschsprachigen Übersetzungsanthologien verschafft.¹⁷³⁸ Die zentrale Fragestellung kreist sowohl um den Selektionsprozess bzw. um die Gedichte- und Übersetzungsauswahl als auch um das abgegebene Bild der drei Dichter in Zusammenhang mit dem Paratext der untersuchten Anthologien. Da sich eine Anthologie meistens aus bereits existierenden Texten gestaltet, ist das mitgelieferte Porträt eines Schriftstellers von dessen Stellung in der gesamten Textkonstellation abhängig.¹⁷³⁹ Außerdem stellt sich mit Blick auf

1736. Vgl. den Standpunkt von Lefevere, dass „it is obviously impossible to introduce the reality of a source literature into a target literature by means of an anthology of translations. It is, however, eminently possible to create the image of a literature for another literature.“ André Lefevere: „German literature for Americans 1840-1940.“ In: *International Anthologies of Literature in Translation*. Hg. von Harald Kittel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995, S. 40-55, hier S. 54 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung Bd. 9). Im gleichen Kontext siehe auch: Romano-Sued, „Die Anthologie des übersetzten Gedichts“, S. 116 und Stefan H. Kaszyński: „Moderne polnische Lyrik in deutschsprachigen Anthologien.“ In: *International Anthologies of LSeferis' poetische Auiterature in Translation*, S. 84-92, hier S. 85.

1737. Vgl. dazu Helga Eßmann: „Amerikanische Dichtung in Deutschland. Betrachtungen zum Verhältnis von Anthologisierung und Literaturgeschichtsschreibung.“ In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Birgit Bödeker und Helga Eßmann. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997, S. 277-296, hier S. 279 (Göttingen Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung Bd. 13). Einen Blick über den Einfluss von Anthologien auf Kanonbildung gewähren u.a. folgende Artikel: Kaszyński, „Moderne polnische Lyrik in deutschsprachigen Anthologien“ und Olshanskaya, „Mein structural Types in russian bilingual Anthologies of Poetry“. Vgl. Fußnote 69.

1738. Es ist an dieser Stelle zu ergänzen, dass eine Untersuchung aller deutschsprachigen Anthologien multilateraler und bilateraler Lyrik im Rahmen dieses Exkurses nicht gewährleistet werden kann. Hier sollen lediglich einzelne Aspekte mit Blick auf Kavafis, Seferis und Ritsos herausgegriffen werden, wie z.B. das in den Anthologien projizierte Bild der drei Dichter, die Rolle des Paratextes, die Gedichte- und Übersetzungsauswahl u.a. Es gilt des Weiteren festzuhalten, dass ich das Augenmerk auf Anthologien mit Lyrik, nicht aber mit Prosa wandte. Berücksichtigt wurden hingegen Mischanthologien (Prosa und Lyrik), soweit sie einen beträchtlichen Anteil an Gedichten aus dem Werk von Kavafis, Seferis oder Ritsos miteinbeziehen.

1739. Vgl. Holger Klein: „Anthologies of german Poetry in Translation published in Britain 1930-1960.“ In: *International Anthologies of Literature in Translation*, S. 56-83, hier insbesondere S. 57. Klein definierte die Anthologien in diesem Artikel als „arrangements for publication or re-publication of existing materials – that

bilaterale Anthologien bzw. auf deutschsprachige Anthologien rein griechischer Lyrik die Frage, ob sie mit üblichen Stereotypen der Griechenlandrezeption wie z.B. mit der Verbindung zur Antike, der Debatte um die Kontinuität oder der idealtypisch mediterranen Landschaft abrechnen.

Wie in der Einleitung bereits angemerkt, umfasst das von mir untersuchte Korpus 35 multilaterale und 17 bilaterale Übersetzungsanthologien, die jeweils von 1948 bis 2010 und von 1928 bis 2009 das Licht der Öffentlichkeit erblickten.¹⁷⁴⁰ Die multilateralen Anthologien lassen sich in zwei kleinere Gruppen eingliedern, und zwar in Weltdichtungsanthologien, die Lyrik aus aller Welt zusammenstellen und sich dabei zum Ziel setzen: „ihren Lesern die schönsten Gedichte aller Zeiten und Völker vorzustellen und damit eine große Zeitspanne als auch regionale Reichweite abzudecken“ sowie in thematische Anthologien, deren Textauswahl inhaltsbezogene Kriterien zugrunde liegen.¹⁷⁴¹ Weltdichtungsanthologien wurden vornehmlich in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg veröffentlicht; diese setzten die Tradition von Herders *Stimmen der Völker in Liedern* und Johannes Scherrers *Bildersaal der Weltliteratur* fort und mieden dabei Gedichte zu politisch-historischer Thematik.¹⁷⁴² Mittels Abkehr von der jüngsten Geschichte und Hinwendung zum Überzeitlichen zielten sie darauf ab, „eine bessere Realität vorbereiten zu können“, wie Fred Lönkers konstatierte.¹⁷⁴³

Weltliteraturanthologien drängten bis in die 80er-Jahre hinein auf den Markt; dennoch markierte das Jahr 1960 mit zwei Veröffentlichungen *Museum der modernen Poesie* und *Panorama moderner Lyrik* in doppelter Hinsicht einen Einschnitt. Einerseits, weil die oben genannten Anthologien kaum mehr das Unvergängliche, sondern die Gegenwartsliteratur pflegten.¹⁷⁴⁴ Andererseits wurde durch die Ausklammerung antiker Dichtungen und die Hinwendung zu unbeachteten bzw. peripheren Literaturen eine Erweiterung des Kanons

might well acquire new ranges of meaning by being transferred from their original contexts to new ones [...].“

1740. Die älteste multilaterale Anthologie *Lyrik der Welt. Ausland* geht auf Reinhard Jaspert zurück und wurde 1948 herausgegeben, während die neueste *Du schickst mir deine Gedichte, ich schicke dir meine* von Tina Stroheker im Jahr 2010 editiert wurde und auf einer Reihe von Lyriklesungen in Eislingen basierte. Siehe: *Lyrik der Welt. Ausland*. Hg. von Reinhard Jaspert. Berlin: Safari, 1948 und *Du schickst mir deine Gedichte, ich schicke dir meine. Zweisprachige Lyriklesungen in Eislingen*. Hg. von Tina Stroheker. Eislingen: Eislinger Edition, 2010.

1741. Vgl. Bödeker, „Einleitung“, S. 3 und Eßmann, „Übersetzungsanthologien“, S. 41.

1742. Vgl. Silke Schmidt: „Die literarische Weltkarte deutschsprachiger Weltdichtungsanthologien des 20. Jahrhunderts. Ergebnisse einer quantitativen Auswertung.“ In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. S. 14-108, hier S. 33.

1743. Fred Lönker: „Bewahrer des Unvergänglichen. Bemerkungen zu deutschen Lyrikanthologien der Nachkriegszeit.“ In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. S. 109-117, hier S. 116.

1744. Bödeker, „Einleitung“, S. 3.

eingeleitet.¹⁷⁴⁵ Die thematischen Anthologien breiten sich ihrerseits über divergente Themen aus, wie z.B. über Gedichte für Freiheit und Frieden, Liebesgedichte, Trost-Gedichte, Gedichte sozialistischer Lyrik u.a.¹⁷⁴⁶

Die bilateralen Anthologien lassen sich auch in kleinere Gruppen einteilen, und zwar in folgende vier Kategorien: Erstens in Anthologien, die sich auf zeitgenössische (neugriechische) Lyrik konzentrieren; zweitens in solche, die neben der neugriechischen auch die altgriechische Lyrik umfassen; drittens in die so genannten „Lesebücher“, die sich in erster Linie an Griechischlernende wenden und viertens in thematische Anthologien, die sehr unterschiedliche Themen, wie z.B. das Meer, die Stadt Athen oder die Juden im griechischen Kulturraum, zum Gegenstand haben.

Im Folgenden wird die Aufnahme der drei Dichter zuerst in multilateralen und im Anschluss daran in bilateralen Anthologien ermittelt bzw. dargelegt. Dabei gilt das Interesse der Frage, wie Anthologietypus, Paratext und Zeitpunkt der Herausgabe auf das projizierte Bild wirkten. Zum Schluss soll ein Vergleich zwischen multilateralen und bilateralen Anthologien gezogen werden.

9.1 Multilaterale Anthologien

Im Zeitraum von 1948 bis 1973 wurden vier Weltdichtungsanthologien und lediglich eine thematische Anthologie ermittelt,¹⁷⁴⁷ in denen die neugriechische Lyrik anhand von Kavafis, Seferis und Ritsos Präsenz erhielt. Dabei ist Kavafis nicht nur der erste unter den drei Dichtern, der bereits 1948 von Jaspert in die multilaterale Weltlyrikanthologie *Lyrik der Welt. Ausland*

1745. Schmidt, „Literarische Weltkarte“, S. 59.

1746. Wie Silke Schmidt aufzeigte, erfreuten sich Liebesgedichte in den 60er- und 70er-Jahren großer Beliebtheit in Anthologien. Schmidt, „Literarische Weltkarte“, S. 59.

1747. 1. Jaspert, *Lyrik der Welt. Ausland*. 2. *Die Lyra des Orpheus. Lyrik der Völker in deutscher Nachdichtung*. Hg. von Felix Braun. Wien: Zsolnay, 1952; die zweite Auflage erfolgte im Jahr 1978, worauf ich in der vorliegenden Arbeit basiere. Vgl. *Die Lyra des Orpheus. Lyrik der Völker in deutscher Nachdichtung*. Hg. von Felix Braun. München: Heyne, 1978. 3. *Abendländische Lyrik. Von den Troubadours bis zum 20. Jahrhundert in deutschen Übertragungen*. Hg. von Erwin Laaths. München: Winkler, 1969. 4. *So weit die Welt nur offen ist...Verse aus der Weltlyrik*. Ausgewählt und übersetzt von Zoltan Franyo. Timișoara: Facla Verlag, 1973 und 5. *Lieder und Gedichte für den Frieden. Mit 37 Zeichnungen und 10 Notenbeilagen*. Berlin (DDR): Hg. von dem Deutschen Friedenskomitee, 1952. Die ersten vier hier angeführten Anthologien hatten gemeinsam, dass sie größeren Akzent auf die Lyrik der griechischen Antike setzten, die ins Kapitel „Hellas“ eingegliedert wurde; im Vergleich dazu wurde die neugriechische Lyrik nur dürftig vertreten. Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass Helga Eßmann in ihrer Dissertation unter besonderer Berücksichtigung der Rezeption der amerikanischen Dichtung im deutschsprachigen Raum Felix Braun und Reinhard Jaspert jeweils ein Kapitel widmete. Vgl. Eßmann, *Übersetzungsanthologien*, S. 275-278 und 280-287. Über Felix Braun siehe auch: Schmidt, „Literarische Weltkarte“, S. 35.

eingeführt wurde, sondern auch derjenige, der stärker als die beiden anderen (Seferis und Ritsos) in Weltdichtungsanthologien vertreten wurde.¹⁷⁴⁸

In der *Lyrik der Welt. Ausland* fand Kavafis mit zwei Gedichten in Karl Dieterichs Übersetzung Eingang. Es handelt sich um die Gedichte: „Ionien“ und „Morgen am Meer“. In die vier Jahre später (1952) von Felix Braun herausgebrachte *Lyra des Orpheus* ging Kavafis mit den Gedichten: „Kerzen“ und „Im Mond Athyr“ in Wolfgang Cordans Übersetzung ein, während die vier Gedichte: „Ithaka“, „Treulosigkeit“, „Erwarten die Barbaren“ und „Ein Gott unter ihnen“ ebenfalls in Cordans Übertragung in der 1969 von Erwin Laaths publizierten Anthologie *Abendländische Lyrik. Von den Troubadours bis zum 20. Jahrhundert* vorkamen. All diese Anthologien, in denen die Gedichte bzw. die Dichter nach Ländern eingeordnet wurden, hatten gemeinsam, dass Kavafis in einen traditionellen Kontext z.B. neben griechischen Volksliedern gestellt wurde.¹⁷⁴⁹ Nichts an der Kontextualisierung der Gedichte deutete folglich auf Kavafis' gewichtige Rolle für die Moderne hin. Seine Dichtung wurde zusätzlich auf die Neubelebung der griechischen Antike am Beispiel des Gedichtes „Ithaka“ reduziert.

Dies ist nicht unabhängig von dem althergebrachten Konzept, dem sich alle drei Anthologien verschrieben. Neben Einordnung der Dichter nach Nationalität sowie Verankerung in der Weltliteratur und in einem deutschen, literarischen Überlegenheitsgefühl erklärten sich diese Anthologien zum Ziel, das Unvergängliche zu bewahren.¹⁷⁵⁰ Diese Auffassung fand bei Felix

1748. Die Anthologie *Lyrik der Welt. Ausland* wurde erneut und in überarbeiteter Fassung 1953 (*Lyrik der Welt. Lyrik und Weisheit des Auslandes*) und 1955 (*Lyrik der Welt. Dichtungen des Auslandes*) herausgegeben. Siehe *Lyrik der Welt. Lyrik und Weisheit des Auslandes*. Hg. von Reinhard Jaspert. Berlin: Safari, 1953 und *Lyrik der Welt. Dichtungen des Auslandes*. Hg. von Reinhard Jaspert. Berlin: Safari, 1955. Dabei wich die Gedichte-Auswahl aus dem Kavafis-Werk in *Lyrik der Welt. Ausland*: („Ionien“ und „Morgen am Meer“ in Dieterichs Übersetzung) von der entsprechenden Textauswahl in Jasperts beiden nachfolgenden Anthologien ab: („Ithaka“, „Neros Frist“ und „Erwarten die Barbaren“ in Cordans Übersetzung).

1749. In *Lyrik der Welt. Ausland* (1948) standen Kavafis-Gedichte neben Volks- und Klageliern. Das gleiche gilt für die Anthologie *Die Lyra des Orpheus*, in der sich die Kavafis-Gedichte gleichfalls neben Volksliedern finden lassen. Vgl. Braun, *Die Lyra des Orpheus*, S. 910-911.

1750. Diese Merkmale waren Weltdichtungsanthologien gemeinsam, die zwischen 1948 und 1960 in Westdeutschland erschienen. Vgl. dazu Schmidt, „Literarische Weltkarte“, S. 33-34. Vgl. exemplarisch Braun, *Die Lyra des Orpheus*, S. 7-16. Die Anthologie von Erwin Laaths unterschied sich von Jasperts und Brauns Anthologien dadurch, dass sich diese aus sieben Teilen zusammensetzte, die auf verschiedene Epochen der Literaturgeschichte verwiesen. Kavafis kam als einziger neugriechischer Dichter im letzten Teil: „Expressionistische Lyrik und Weiterentwicklung symbolistischer Formen“ vor. Die Anthologie von Laaths war jedoch weiterhin in der konservativen Orientierung von Jaspert und Braun verankert; so gesehen ist der Ausschluss der griechischen und römischen Antike nicht als Erweiterung des Kanons, sondern als Ausdruck Laaths' christlich-abendländischer Zielsetzung auszulegen. (Schmidt, „Literarische Weltkarte“, S. 43). Als „Bewahrer des Unvergänglichen“ bezeichnete Fred Lönker die deutschsprachigen Lyrikanthologien der Nachkriegszeit. Vgl. den Titel von Lönkers Artikel: „Bewahrer des Unvergänglichen. Bemerkungen zu deutschen Lyrikanthologien der Nachkriegszeit“, S. 109-117.

Brown ihren exemplarischen Niederschlag, als dieser sich zur Zielsetzung seiner Anthologie (*Die Lyra des Orpheus*) wie folgt äußerte: „Die Lyra des Orpheus will versuchen Gedichte zu bewahren und verbreiten“ und diese sogar aus dem „Jahrhundertschlaf zu erwecken“, die ansonsten „im Vergessen versunken ruhten“. ¹⁷⁵¹ Vor diesem Hintergrund wurde Kavafis’ Dichtung mit der Antike und dem Traditionsverbundenen, die erhaltenswert sind, identifiziert. Es gilt indes festzuhalten, dass alle oben erwähnten Anthologisten (Jaspert ab 1953, Braun und Laaths) auf die Übersetzung von Wolfgang Cordan zurückgriffen, und dies obschon der 1947 herausgegebene Auswahlband Cordans (*Der Wein der Götter*) für kein breites Publikum gedacht war; wie im zweiten Teil schon geschildert, zirkulierte die Kavafis-Übersetzung von Cordan in einer Höhe von nur 80 Exemplaren unter Anhängern des George-Kreises. ¹⁷⁵² Die 1942 von Walter Jablonski (*Gedichte des Kavaphis aus dem Neugriechischen*) und die 1953 von Helmut von den Steinen (*Gedichte des Konstantin Kavafis*) editierten Auswahlbände blieben hingegen bis 1960 völlig unbeachtet. Die große Beliebtheit, der sich Cordans Übersetzung erfreute, stand zweifelsohne in Zusammenhang mit der Verbindung zum George-Kreis. Die Tatsache allerdings, dass es zwischen den Anthologien von Jaspert *Lyrik der Welt. Lyrik und Weisheit des Auslandes* sowie *Lyrik der Welt. Dichtungen des Auslandes* und von Laaths *Abendländische Lyrik* textuelle Überschneidungen gibt, die Gedichte „Ithaka“ und „Erwarten die Barbaren“ wurden von beiden Anthologisten aufgenommen, verstärkt die Vermutung, dass Jasperts ältere Anthologie: *Lyrik der Welt* als Quelle für die spätere Kavafis-Aufnahme in *Abendländische Lyrik* diene.

Die vierte Anthologie *So weit die Welt nur offen ist. Verse aus der Weltlyrik*, die zum gleichen Korpus der Weltdichtungsanthologien gehört, wurde 1973 von Zoltan Franyó zusammengesetzt. Ihr blieb ebenfalls der Goethische Begriff der Weltliteratur haften; ¹⁷⁵³ aber im Gegensatz zu den oben diskutierten Anthologien ist sie eine Übersetzeranthologie, in der die neugriechische Dichtung mit 17 unter 118 Gedichten zumal eine äußerst starke Präsenz

1751. Braun, *Die Lyra des Orpheus*, S. 14.

1752. Vgl. das Kapitel 2.2.

1753. Vgl. Franyó, *So weit die Welt nur offen ist*. Zoltan Franyó, 1887 in Marghita (Serbien) geboren und 1978 in Timisoara (Rumänien) gestorben, war ein Übersetzer, der vorrangig rumänische Literatur ins Ungarische und Deutsche übersetzte. Zum Begriff der Weltliteratur bei Franyó vgl. Franyó, *So weit die Welt nur offen ist*, S. 5 und 9.

erhielt.¹⁷⁵⁴ Hierbei ist interessant, dass Kavafis kaum das Interesse von Franyó beanspruchte. Konträr dazu fanden Seferis mit neun und Ritsos mit fünf Gedichten hierin Eingang.¹⁷⁵⁵ Seferis befand sich ferner am dritten Platz nach Paul Verlain, der mit vierundfünfzig Gedichten eine alles überragende Stelle einnahm und Quasimodo Salvatore, der mit vierzehn Gedichten vertreten wurde. Dieser hohe Stellenwert, den Seferis und die neugriechische Dichtung besaßen, blieb jedoch für Weltlyrikanthologien beinahe ein Einzelfall.¹⁷⁵⁶ Auch die Textauswahl aus dem Seferis-Werk wies eine außergewöhnliche Vielfalt für multilaterale Welt dichtungsanthologien auf, in denen sich im Normalfall die gleichen Seferis-Gedichte wiederholten. Neben dem Gedicht „Die Argonauten“, das auch in andere Anthologien Eingang fand, kamen acht weitere Gedichte vor, die sonst nie ins Gewicht fielen.¹⁷⁵⁷ Die Auswahl aus dem Ritsos-Werk verdient schließlich auch Aufmerksamkeit, da sie, in Abgrenzung zu der damals dominierenden Tendenz bzw. im Unterschied zur Konzentration auf den engagierten Dichter, auf weniger politisch-ideologisch gefärbte Gedichte aufmerksam machte. Die nächste Anthologie, die an dieser Stelle ins Visier gerät, ist die thematische Anthologie *Lieder und Gedichte für den Frieden*; diese erschien 1952 im Militärverlag der DDR, und war die erste deutschsprachige Anthologie überhaupt, die Jannis Ritsos einen Platz zuwies. Im Vergleich zu westdeutschen Anthologien, die um die gleiche Zeit (Ende der 40er- bis Ende der 50er-Jahre) auf den Markt kamen und, wie bereits geschildert „die unmittelbare deutsche Vergangenheit [...] und die Realität der Nachkriegszeit“ ignorierten, rückten die DDR-Anthologien das politische und soziale Moment in den Vordergrund.¹⁷⁵⁸

1754. Es soll an dieser Stelle auf den Unterschied zwischen Herausgeberanthologien und Übersetzeranthologien hingewiesen werden. Erstere basieren auf bereits vorliegenden Übersetzungen in der Zielsprache, während die Herausgeber bei den zweiten auch als Übersetzer agieren. Dies bedeutet im Kern, dass die Gedichte zum ersten Mal oder erneut für die Zwecke einer Übersetzeranthologie übertragen werden.

1755. Die aus dem Werk von Ritsos getroffene Auswahl enthielt folgende Gedichte: „Gewissheit“, „Steine“, „Arbeiter“, „Nachmittag“ und „Der nackte Mensch“. Franyó, *So weit die Welt nur offen ist*, S. 112-115.

1756. Neben Ritsos und Seferis fand der, ebenfalls wie Ritsos, linke Dichter Nikiforos Vrettakos (1912-1991) mit drei Gedichten Aufnahme. Vgl. hier Franyó, *So weit die Welt nur offen ist*, S. 116-117. Es sei hier noch erwähnt, dass griechische Lyrik das vierte Kapitel in der Anthologie von Franyó ausmachte. Im ersten: „Aus Europas Westen und Osten“ kamen Shakespeare, Angiolieri Cecco und Quasimodo Salvatore vor. Im zweiten richtete Franyó das Augenmerk auf Paul Verlaine und Arthur Rimbaud, während das dritte Kapitel: „Ein Intermezzo: zweimal Der Rabe“ zwei Übersetzungen des Gedichtes E.A. Poes „Der Rabe“ jeweils von Franyó und von Gezello Guido bot. Im fünften Kapitel mit dem Titel: „Slawische Stimmen“ kamen 12 Dichter vor, aus zu jener Zeit noch kommunistischen Ländern, und zwar aus der Sowjetunion, aus Tschechien, Slowenien und Jugoslawien.

1757. Es handelt sich um folgende Gedichte: „Die Argonauten“, „Euripides, Athens Sohn“, „Unser Tag“, „Flasche im Meer“, „Hier, zwischen den Knochen“, „Recitativo“, „Der Greis am Ufer“, „Frühling nach Chr.“, „Enkomi“, die unterschiedlichen Gedichtbänden entnommen sind. Vgl. Franyó, *So weit die Welt nur offen ist*, S. 100-111.

1758. Vgl. Bödeker, „Einleitung“, S. 5 und Lönker, „Bewahrer des Unvergänglichen. Bemerkungen zu deutschen Lyrikanthologien der Nachkriegszeit“, S. 113-114.

Wie Christine Schlosser in ihrem Artikel „Aufstehen möchte ich, fortgehen und sehen. Zur Rezeption internationaler Lyrik in Versdichtungsanthologien der DDR“ ausführte, wurde in der jungen DDR tonangebend auf „Gestaltung der neuen Realität in Kunst und Literatur sowie auf die Instrumentalisierung der Kunst im ideologischen Klassenkampf“ gesetzt.¹⁷⁵⁹ Als markantes Beispiel für die in der DDR auch von Anthologien geforderte „kulturpolitische Funktionalisierbarkeit“ führte Schlosser genau diese 1952 von der Deutschen Friedenskomitee vorgelegte Anthologie *Lieder und Gedichte für den Frieden* an, die aus Texten sechundsiebzig deutscher, vornehmlich ostdeutscher und vierundvierzig ausländischer Dichter zusammengestellt wurde, wobei achtzehn unter den vierundvierzig ausländischen Dichtern aus der Sowjetunion oder anderen sozialistischen Ländern stammten.¹⁷⁶⁰ Diese Anthologie, ebenso wie spätere Publikationen zur Friedens- und sozialistischen Lyrik,¹⁷⁶¹ ist folglich an einen Verwendungszweck gebunden und auf Wirkungsmöglichkeit der Dichtung angelegt. Durch die Gedichte-Auswahl verschrieben sich derartige thematischen Anthologien dem Ziel „ein Material in die Hand zu geben, das es ihnen ermöglicht [...] einen Beitrag zum proletarischen Internationalismus, sozialistischen Patriotismus, zur kommunistischen Erziehung und damit zur Solidarität zu leisten.“¹⁷⁶² Jannis Ritsos wurde in diesen sozialistisch-kommunistischen Kontext mit einem Auszug aus dem Poem „Brief an Joliot-Curie“ anthologisch eingeführt. Die *Lieder und Gedichte für den Frieden* stellten somit die Weichen für Ritsos' Rezeption innerhalb des sozialistischen, lyrischen Kanons.

Vor diesem Hintergrund wurde deutlich gemacht, dass die Dichtung der drei Dichter anfangs in markant voneinander abweichenden Kontexten aufgenommen wurde. Der Name Ritsos wurde von Beginn an – und in erster Linie in der DDR – mit engagierter Lyrik in Verbindung gebracht, während Kavafis und Seferis mittels westdeutscher Anthologien, die eines politisch-historischen Bezuges entbehrten, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Nicht zu übersehen ist allerdings die Tatsache, dass die Gestaltung west- und ostdeutscher Anthologien von ideologischen und poetologischen Faktoren (die offizielle Politik der BRD sowie der DDR

1759. Christine Schlosser: „Aufstehen möchte ich, fortgehn und sehn. Zur Rezeption internationaler Lyrik in Versdichtungsanthologien der DDR.“ In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. S. 314-334, hier S. 321.

1760. Schlosser, „Aufstehn möchte ich, fortgehn und sehn“, S. 321. Die Gedichte sind in zwei Teile gegliedert, deutsche und ausländische, wobei die Dichter in beiden Teilen alphabetisch geordnet vorkommen.

1761. Vgl. *Sieh, das ist unsere Zeit! Lyrik für sozialistische Festtage und Feierstunde*. Hg. von Helmut Preißler. Berlin: Tribüne, 1978 und *Es geht um die Erde ein rotes Band. Material für die Fest- und Feiergusaltung*. Hg. von Zentralhaus Publikation. DDR, 1982. In diese beiden Anthologien fand Ritsos, als einziger griechischer Dichter mit dem Gedicht „Die Hände der Genossen“ in Klaus-Dieter Sommers Übersetzung Eingang.

1762. *Es geht um die Erde ein rotes Band*, S. 4.

mit Blick auf den Kalten Krieg, die Orientierung am Sozialistischen Realismus in der DDR) oder von „ideological and poetological constraints“ tief geprägt wurde, um es mit Lefevere zu sagen.¹⁷⁶³

Gestaltung und Zielsetzung der Weltdichtungsanthologien änderten sich aber drastisch seit den 60er-Jahren infolge zweier Publikationen *Museum der modernen Poesie* und *Panorama moderner Lyrik* drastisch.¹⁷⁶⁴ Beide Anthologien *Museum der modernen Poesie* und *Panorama moderner Lyrik*, die 1960 herausgegeben wurden, revolutionierten die Anthologie-Produktion der BRD und legten den Grundstein für die Berücksichtigung der bis zu diesem Zeitpunkt von westdeutschen Weltlyrikanthologien vernachlässigten historischen Wirklichkeit, ohne jedoch den Schwerpunkt der Gedichte-Auswahl nach Osten zu verschieben oder die Literatur dem ideologischen Kampf unterzuordnen, wie es in der damals jungen DDR der Fall war. Zudem lösten sich diese vom Weltliteraturbegriff und banden sich im Gegenzug an zeitgenössische Dichtung. Diese Anthologien verstanden sich nämlich als prospektiv.¹⁷⁶⁵ Dies bedeutet, dass die Moderne darin Einzug hielt, während die Herausgeber deren ideologisch-poetologische Einstellungen in Vor- und Nachworten klar auf den Punkt brachten.¹⁷⁶⁶

In Gestaltung und Intention sind später (nach 1960) erschienene Anthologien, wie z.B. *Orpheus 20. Gedichte dieses Jahrhunderts* und *Europa im Gedicht. Lyrik des 20. Jahrhunderts*, jeweils 1961 und 1993 herausgegeben von Walter Urbanek, *Das bist du Mensch* publiziert 1963 von Hans-Jürgen Heise oder *Luftfracht* (1991), die u.a. auch Kavafis-, Seferis- und Ritsos-Gedichte enthielten, den beiden zunächst erwähnten Epochenanthologien (*Museum der Modernen Poesie* und *Panorama moderner Lyrik*) ähnlich.¹⁷⁶⁷

1763. Lefevere, „Why waste our Time on Rewrites?“, S. 234.

1764. *Museum der modernen Poesie*. Hg. von Hans-Magnus Enzensberger. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960 und *Panorama moderner Lyrik*. Hg. von Günther Steinbrinker in Zusammenarbeit mit Rudolf Hartung. Gütersloh: Mohn Verlag, 1960. Beide Titel verweisen sehr explizit darauf, dass beide Werke nur die moderne Dichtung berücksichtigen.

1765. Über die Kategorie der prospektiven Anthologien siehe: Klein, „Anthologies of German Poetry in Translation Published in Britain 1930-1990“, S. 59.

1766. Auf diese Weise schloss Enzensberger faschistische Autoren aus seiner Textauswahl aus und fügte dem *Museum der modernen Poesie* eine Liste mit Dichtern hinzu, die am eigenen Leib Verbannungen, Konzentrationslager, Haft erlitten oder sogar Selbstmord begangen hatten. Vgl. Enzensberger, *Museum der modernen Poesie*, S. 17.

1767. *Orpheus 20. Gedichte dieses Jahrhunderts*. Hg. von Walter Urbanek. Bamberg: Buchner, 1961 (Texte. Bd. 15. Dichtung und Dokumente in Schulausgaben), *Europa im Gedicht. Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Walter Urbanek. Bamberg: Buchner, 1993. *Das bist du Mensch. Kleine Anthologie moderner Weltlyrik*. Hg. von Hans-Jürgen Heise. Ebenhausen bei München: H. Voss, 1963. *Luftfracht. Internationale Poesie 1940 bis 1990*. Hg. von Harald Hartung. Frankfurt und München: Eichborn, 1991. Die Textauswahl von Steinbrinker in *Panorama moderner Lyrik* ist viel umfangreicher als diejenige von Enzensberger in *Museum der modernen Poesie*. Enzensberger setzte eine zeitliche Grenze (1910-1945) und stellte die durch eine gemeinsame, moderne Weltsprache gekennzeichnete Dichtung dieser Epoche dar. (Vgl. Eßmann, *Übersetzungsanthologien*, S. 290-292).

Die oben kurz beschriebene Neuorientierung der Weltlyrikanthologien wirkte sich nicht zuletzt auf das abgegebene Bild der neugriechischen Dichter aus. Insbesondere löste Kavafis sich von einer im vormodernen und traditionsbewussten Kontext vollzogenen Rezeption, während sich Ritsos von der Einengung des politischen bzw. kommunistischen Dichters befreite. Kavafis mit *Museum der Modernen Poesie* und Ritsos mit *Panorama moderner Lyrik* fügten sich in die moderne Lyrik ein; Seferis erfuhr hingegen keine Neubewertung, denn er galt mit der Aufnahme in *Museum der Modernen Poesie* und *Panorama moderner Lyrik* von Anfang an als Repräsentant der Moderne in Griechenland.

9.1.1 Kavafis, Seferis und Ritsos im Kontext der Moderne

Hans Magnus Enzensberger gewährte 1960 als erster dem Dichter Seferis in *Museum der modernen Poesie* Raum und setzte wohl neue Maßstäbe für die Kavafis-Wahrnehmung, als er in seinem Prolog schrieb: „Das Museum der modernen Poesie enthält Gedichte aus den Jahren 1910-1945 [...] eine ganze Kette von poetischen Explosionen hat in den Jahren um 1900 die literarische Öffentlichkeit aller führenden Länder erschüttert. 1908 erschien der erste Gedichtband von Ezra Pound [...] 1910 trat mit dem Sturm und der Aktion in Deutschland der Expressionismus auf den Plan, in Rußland ließ Chlebnikow, in Alexandria Kavafis seine ersten Gedichte drucken.“¹⁷⁶⁸ Aus dieser Stelle geht deutlich hervor, dass Kavafis’ Dichtung von Enzensberger der Weltsprache der modernen Poesie zugerechnet wurde. Dazu kommt, dass diese poetische Weltsprache die Grenzen nationaler Literaturen aufhob, wie Enzensberger am Beispiel der Biografie und Dichtung u.a. von Guillaume Apollinaire, Hans Arp, Neruda sowie Kavafis aufzeigte. Diese stellten, in Anlehnung auf Enzensberger, unter Beweis „wie wenig mit der Vorstellung für sich stehender Nationalliteraturen auszurichten ist im Angesicht der modernen Poesie.“¹⁷⁶⁹

Die beiden Anthologien von Walter Urbanek verfügten über einen starken Sammlungscharakter, während die Anthologie von Heise die zahlenmäßig schwächste war. In der Textauswahl von Urbanek überwog die Poesie der um die Jahrhundertwende geborenen Dichter, in erster Linie aus Spanien und Frankreich. Über den Begriff „Epochenanthologien“, der auf Helga Eßmann zurückgeht, siehe: Eßmann, *Übersetzungsanthologien*, S. 41.

1768. Enzensberger, *Museum der modernen Poesie*, S. 12-13.

1769. Enzensberger, *Museum der modernen Poesie*, S. 14. Demzufolge verließ Enzensberger die Abfolge der Autoren nach Land, alphabetisch oder chronologisch geordnet, und baute im Gegenzug die Anordnung anhand von Themen und Gattungen auf. Folgende Gedichte von Kavafis: „Fragte nach der Machart“, „Der Spiegel am Eingang“ und „Des Schiffes“ befanden sich im ersten Kapitel namens: „Augenblicke“. „Die Stadt“ fand sich im Kapitel mit dem Titel: „Ortschaften“ wieder und das Gedicht „Troer“ kam sehr treffend im Kapitel: „Klagen“ vor. Nicht zuletzt trat das Gedicht „Die Barbaren erwartend“, das auch als politisches Lehrgedicht betrachtet werden kann, in der Kategorie: „Zeitläufe“ auf. Für die Erläuterung der Kapitel siehe: Enzensberger, *Museum der modernen Poesie*, S. 19. Der Verzicht auf nationale Zugehörigkeit als Ordnungskriterium der aufgenommenen Dichter wurde von allen nach Enzensberger bzw. nach 1960 herausgebrachten Anthologien übernommen, die sich

Wichtig ist weiterhin festzuhalten, dass der sinnliche bzw. homoerotische Kavafis erstmals in einer Anthologie von Enzensberger vermittelt wurde. Auf diese Weise wurden in Enzensbergers Gedichte-Auswahl neben „Die Stadt“, „Troer“ und „Die Barbaren erwartend“ Gedichte wie z.B. „Fragte nach der Machart“, „Der Spiegel am Eingang“ und „Des Schiffes“ eingebettet. Diese Textauswahl deutete darauf hin, dass Enzensberger fern von ethischen Tabus Kavafis nicht nur als philosophischen und historischen, sondern auch als erotischen bzw. homoerotischen Dichter rezipierte.

In *Museum der Modernen Poesie*, das 325 Gedichte, abgefasst von 100 Verfassern in 16 Sprachen darstellte (jeder Dichter ist folglich mit circa 5 Gedichten vertreten),¹⁷⁷⁰ kam auch Seferis mit vier Gedichten vor, und zwar mit den weit verbreitetsten Gedichten aus *Mythistorema*. Das sind folgende: „Hier enden die Werke“ sowie „Wir, die wir auszogen“ (beide gegliedert in das Kapitel: „Gräber“) und „da nun vieles so viel vorüberzog“ ebenso wie „Argonauten“, die wie das Kavafis-Gedicht „Die Barbaren erwartend“ in dem Kapitel: „Zeitläufe“ zu finden sind.

Es muss zum Schluss ergänzt werden, dass Enzensberger auf die neueste damals existierende Kavafis- Übersetzung von Helmut von den Steinen (*Gedichte des Kavafis* 1953) zurückgriff, wodurch Kavafis in Anthologien einen Weg in die Moderne fand. Seferis wurde für das *Museum der modernen Poesie* von Christian Enzensberger, dem Bruder des Herausgebers, zum ersten Mal ins Deutsche übersetzt.¹⁷⁷¹

In der Anthologie *Panorama moderner Lyrik* (1960) wurde den Dichtern Kavafis und Seferis im Kontext der modernen Lyrik weiterhin Beachtung geschenkt.¹⁷⁷² Zugleich trat Ritsos erstmals in einer westdeutschen Weltlyrikanthologie auf. Alle drei Dichter sind mit jeweils einem Gedicht vertreten, und zwar Kavafis mit „Neros Frist“ in Cordans Übersetzung, und Seferis mit einem Auszug aus „Helena“ in Übersetzung von J.W. Rieger. Nicht zufällig bestand

mit moderner Lyrik auseinandersetzen.

1770. Es sei an dieser Stelle nur vermerkt, dass sich Enzensberger gegen die Wahrnehmung seines Werks als Anthologie im üblichen Sinne des Wortes wehrte. Vgl. Enzensberger, *Museum der modernen Poesie*, S. 17: „Mit seinem Titel wehrt sich dieses Buch, mag sein vergeblich, dagegen, mit einer Anthologie verwechselt zu werden. Die Gedichte, die hier erscheinen, halten sich weder für das Schönste, noch für das Berühmteste, was das Jahrhundert hervorgebracht hat.“ Auf diese Weise brachte Enzensberger u.a. einen Einwand gegen die Zielsetzung älterer Weltdeutschungsanthologien (vor 1960) zur Sprache, und zwar das zu bewahren, was die Jahrhunderte hervorbrachten.

1771. Auf Christian Enzensberger ging, wie im 4. Teil aufgezeigt, der erste Auswahlband aus dem Seferis-Werk im deutschsprachigen Raum zurück.

1772. Für eine vergleichende Gegenüberstellung beider Anthologien (*Museum der modernen Poesie* und *Panorama moderner Lyrik*) siehe Eßmann, *Übersetzungsanthologien*, S. 287-297.

in beiden Gedichten ein deutlicher Bezug zu Geschichte (Neros) und Mythos (Helena); Ritsos wurde seinerseits mit einem Auszug aus der von Recha Rothschild in *Sinn und Form* übertragenen *Mondscheinsonate* vertreten. Es soll nebenbei bemerkt werden, dass Steinbrinker (Herausgeber der Anthologie *Panorama moderner Lyrik*) den Schwerpunkt nicht auf bereits etablierte und bekannte, sondern auf jüngere und entlegene Lyriker legte. In diesem Zusammenhang wurde auch der Name Kavafis erwähnt, der so laut Steinbrinker „in den letzten Jahren bei uns durch ausgezeichnete und leicht zugängliche Auswahlbände bekannt gemacht worden ist“; auf diese Weise bzw. deswegen trat Kavafis zugunsten nach wie vor weniger oder in Deutschland kaum zugänglicher, griechischer Dichter, wie z.B. Athanasoulis Kriton, Dhimakis Minas, Vakalos Eleni und Zioghas Vasilis zurück.¹⁷⁷³

Kavafis und Seferis verfestigten des Weiteren ihren Platz als Dichter der Moderne in der 1961 von Walter Urbanek herausgebrachten Anthologie *Orpheus 20. Gedichte dieses Jahrhunderts* wie auch in der dünnen Anthologie moderner Lyrik *das bist du mensch* (1963, von Hans-Jürgen Heise).¹⁷⁷⁴ Dem mit dem Siegel des Kommunismus versehenen Ritsos wurde hingegen in keiner der beiden westdeutschen Anthologien Raum zugebilligt.¹⁷⁷⁵ Die textuellen Überschneidungen zwischen Urbanek, Heise und Enzensberger stellen zudem unter Beweis, dass das *Museum der modernen Poesie* als Quelle für die Gedichte-Auswahl zurate gezogen wurde. Die Seferis-Gedichte („Unser Land ist verschlossen“) in *das bist du Mensch* ebenso wie in *Orpheus 20* („Wir, die wir auszogen“) griffen z.B. auf Enzensberger zurück. Das gleiche beansprucht für Kavafis Gültigkeit. Heise nahm in seiner Anthologie das Gedicht: „Die Barbaren erwartend“ und Urbanek die Gedichte: „Ithaka“, „Die Barbaren erwartend“ und „Troer“ auf, wobei alle – abgesehen von „Ithaka“ – ebenfalls ins *Museum der modernen Poesie* – in von den Steinen Übersetzung eingegangen waren.¹⁷⁷⁶ Dass die meisten Herausgeber nach

1773. Steinbrinker, *Panorama moderner Lyrik*, S. 7. Es liegen hierbei 23 griechische Gedichte in einer Gesamtsumme von 1000 Gedichten aus Europa und Nordamerika vor. Allgemein betrachtet wurde an der Textauswahl von Steinbrinker die Intention erkennbar, den Kanon der zeitgenössischen Dichtung durch wenig bekannte, ebenso zugängliche Dichter zu erweitern.

1774. *Orpheus 20* ist darauf angelegt, Schüler bzw. Studenten einen ersten Begriff von heutiger Poesie bzw. von dem modernen Gedicht des 20. Jahrhunderts zu vermitteln. *Das bist du mensch. Kleine Anthologie moderner Weltlyrik* ist, wie der Titel schon ankündigte, eine kleine Anthologie, die 80 Autoren des 20. Jahrhunderts aus 26 Nationen umfasste.

1775. Ein Gedicht von Ritsos wurde in der 30 Jahre später (1993) ebenfalls von Urbanek herausgebrachten Anthologie *Europa im Gedicht. Lyrik des 20. Jahrhunderts* beibehalten. Es handelte sich um das Kurzgedicht: „Nachrichtenbulletin“ in der Übersetzung von Andreas Kürnbach.

1776. Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass Urbanek in *Orpheus 20* in die Übersetzung des Gedichts „Troer“ von Helmut von den Steinen eingriff; den Vers: „Stückchen richten wir grade, Stückchen“, welcher Brechts und Theobaldys poetische Phantasie anregte, ersetzte Urbanek durch den für den deutschsprachigen Leser womöglich weniger befremdenden Vers „Einiges richten wir grade, einiges“. Vgl. Urbanek, *Orpheus 20*, S. 99.

1960 (Enzensberger, Urbanek, Heise) von den Steinens Kavafis-Übersetzung deutlich bevorzugten, ist indes ein starkes Zeichen für die Akzeptanz und anthologische Kanonisierung von den Steinens. .

Für die eingangs beschriebenen Folgen, welche die Kontextualisierung der Gedichte in einer Anthologie für die Lektüre der Gedichte und überdies für das projizierte Bild der Dichter mit sich bringt, ist folgendes Beispiel besonders charakteristisch; Jaspert und Urbanek nahmen in ihren Anthologien *Lyrik der Welt. Dichtungen des Auslandes* (1955) und *Orpheus 20* (1961) jeweils folgende Kavafis-Gedichte auf: „Ithaka“, „Neros Frist“ und „Erwarten die Barbaren“, „Ithaka“, „Troer“ sowie „Die Barbaren erwartend“. Diese sind in einen anderen Kontext gestellt – in einen nationalspezifischen neben griechischen Volksliedern bei Jaspert, wohingegen in einen modernen Kontext neben Dichtungen von Rilke, Neruda, Brecht, Auden und Aragon bei Urbanek – und entfalteten eine divergente inhaltliche Reichweite. Dies bedeutet, dass sogar eine ähnliche Gedichte-Auswahl je nach Kontext und Anordnung (nach Land oder nach Thema) zu einem markant voneinander abweichenden Verständnis dieser Gedichte führen kann.

Die vorangegangene Darstellung zeigte im Übrigen auf, dass Ritsos im Vergleich zu Kavafis oder Seferis keinen festen Platz in westdeutschen Lyrikanthologien (Weltlyrikanthologien oder Anthologien zur modernen Dichtung) innehatte. Wenn man von Steinbrinkers *Panorama moderner Lyrik* (1960) oder von Franyós *So weit die Welt nur offen ist* absieht, worin Ritsos jeweils mit einem bzw. fünf Gedichten Eingang fand, kamen seine Gedichte erst Anfang der 90er-Jahre bzw. nach Ende des Kalten Krieges (1989) und beinahe gleichzeitig mit der Auflösung der Sowjetunion (1991) in einer nicht-thematischen Lyrikanthologie wieder vor.

Luftfracht (1991) ist die erste ermittelte nicht-thematische Anthologie, in der Ritsos im Kontext der modernen Poesie angemessen gewürdigt wurde.¹⁷⁷⁷ In *Luftfracht* verstärkte sich ein Bild, das in der westdeutschen Ritsos-Rezeption der vergangenen Jahre wurzelte. Ganz im Geist von Erasmus Schöfer, Armin Kerker, Niki Eideneier wurde Ritsos in den 80er-Jahren zur Symbolfigur des gewaltlosen Widerstandes stilisiert. Außerdem löste sich die Griechenlandrezeption anhand Ritsos' von Lichterfahrungen und idyllischen Landschaftserlebnissen; im Gegensatz dazu verband sie sich mit kargen Inseln, „Verbannungsunorten“ und einem Interesse an griechischer bzw. deutsch-griechischer

1777. Hartung, *Luftfracht*. Diese Anthologie setzte sich für zeitgenössische Dichtung bzw. für Gedichte ein, die zwischen 1940 und 1990 zu Papier gebracht wurden.

Geschichte.¹⁷⁷⁸ Es wundert daher nicht, dass die Gedichte-Auswahl, der erste Teil aus *Romiosini*, Auszüge aus dem „Brief an Joliot-Curie“ und das Gedicht „Durchsuchung“, auf der Übersetzung von Kerker aus dem 1989 veröffentlichten Band *Unter den Augen der Wächter* fußte. Interessanterweise folgte auf die Ritsos-Gedichte ein Gedicht, und zwar: „Ausserhalb des Spiels“, das auf den kubanischen Dichter Heberto Padilla (1932-2000) zurückging und dem griechischen Dichter gewidmet wurde.¹⁷⁷⁹

Es steht hiermit fest, dass der kommunistische Ritsos politisch-ideologisch bedingt aus westdeutschen Anthologien während des Kalten Krieges so gut wie getilgt wurde. Im Gegensatz zu Ritsos fanden die politisch „harmlosen“ Dichter Kavafis und Seferis bereits seit den 60er-Jahren einen leichten Zugang zu westdeutschen Lyrikanthologien. Aus dem gleichen Grund ging der engagierte Ritsos in thematisch ausgerichtete Anthologien ein bzw. in solche, die das Augenmerk auf sozialistische oder Freiheitslyrik richteten. Parallel dazu verlief eine andere Interesse weckende Entwicklung; Ritsos rückte ins Blickfeld von Liebeslyrikanthologien, und zwar zu einem sehr frühen Zeitpunkt bzw. vor der Herausgabe des Bandes *Erotika* (Ritsos' Liebesgedichte) in der DDR. Ganz konkret ausgedrückt, erlebte Ritsos zwischen 1969 und 1990 eine Blütezeit mit sechs Eintragungen in thematischen Anthologien; Seferis hingegen wurde zwischen 1965 und 1992 nur zweimal anthologisch eingeführt, Kavafis aber kein einziges Mal.

9.1.2 Ritsos in thematisch konzipierten Anthologien (1965-1992)

In vier thematischen Anthologien, die um Widerstands-, Freiheits- und sozialistische Lyrik kreisten und von 1964 bis 1989 publiziert wurden, sind Ritsos' Gedichte eingeschlossen.¹⁷⁸⁰

1778. Vgl. Hartung, *Luftfracht*, S. 426.

1779. Das Gedicht trägt den Untertitel „Für Jannis Ritsos, in einem griechischen Gefängnis“. Vgl. Hartung, *Luftfracht*, S. 189. Im Vergleich zum restlichen Korpus der Anthologien moderner Poesie wies *Luftfracht* besondere Merkmale auf, da diese Anthologie, neben den Gedichten sowie den Informationen zu den über hundert aufgenommenen Dichtern, auch über eine Menge von Begleitpapieren, wie z.B. Paratexten, Kommentare verfügte. Dadurch erhielt der Leser Aufschluss über Zusammenhänge und Querverbindungen zwischen Autoren und Texten.

1780. Es handelte sich um die folgenden Anthologien: 1. *Literatur und Widerstand. Anthologie europäischer Poesie und Prosa*. Hg. von der Internationalen Föderation der Widerstandskämpfer. Frankfurt, 1969. 2. *Tränen und Rosen. Krieg und Frieden in Gedichten aus fünf Jahrtausenden*. Hg. von Achim Roscher. Berlin (DDR): Verlag der Nation, 1965. Diese Anthologie fand ein sehr positives Echo und wurde im Zuge dessen 1967 und 1990 erneut aufgelegt mit Erweiterungen in Text und Bild. 3. *Gedichte für den Frieden*. Hg. von Manfred Kluge. München: Wilhelm Heyne, 1983 und 4. *Freiheitslyrik. Von der Französischen Revolution bis zu den Nationalen Befreiungsbewegungen unserer Tage*. Hg. von Ernst M. Frank. München: Wilhelm Heyne, 1984.

Dazu kamen Ritsos-Gedichte in zwei Liebeslyrikanthologien, die jeweils 1974 in der DDR und 1987 in der BRD veröffentlicht wurden.¹⁷⁸¹

Die hier in Betracht gezogenen Anthologien, die Frieden, Freiheit und Widerstand zum Thema haben, sind sehr unterschiedlich gestaltet; die DDR-Anthologie *Tränen und Rosen* (1965) erstreckte sich z.B. über fünf Jahrtausende, während sich die Anthologie *Literatur und Widerstand* auf Gedichte des 20. Jahrhunderts konzentrierte, die „vom und über den Kampf der Völker gegen das barbarische, inhumane System des Faschismus“ berichteten.¹⁷⁸² Viel kleiner im Umfang waren die beiden Anthologien *Gedichte für den Frieden* und *Freiheitslyrik*, die im Wilhelm Heyne Verlag verlegt wurden. Erstere bot einen Überblick über Friedenslyrik von der Antike bis hin zum 20. Jahrhundert, während sich die zweite der Dichtung von der Französischen Revolution bis hin zu den Nationalen Befreiungsbewegungen des 20. Jahrhunderts zuwandte.

Trotz aller Unterschiede in Textauswahl und Zeitspanne wiesen alle vier Anthologien zwei wesentliche Gemeinsamkeiten auf. Zum einen setzten sie sich zum Ziel, Verständnis gegenüber der Notwendigkeit des Friedens entgegenzubringen und zum anderen plädierten sie für eine auf der Höhe der Zeit engagierte Lyrik. Auf diese Weise liefen alle Vor- und Nachworte auf die gleiche Feststellung hinaus, dass Poesie unauflöslich mit politischem Engagement verknüpft ist; für Ritsos, der sich der Freiheit in Leben und Werk verschrieb, wurde im Vergleich zu Kavafis oder Seferis erwartungsgemäß ein deutliches Gefälle gezeigt.

Der erste Teil aus Ritsos' *Romiosini*, von Walter Fischer ins Deutsche übersetzt, wurde somit für die Zwecke der Anthologie *Literatur und Widerstand* aufgenommen, worin die Abfolge der Texte nach Ländern verlief. In die Anthologie *Gedichte für den Frieden* fand ein Auszug aus „Brief an Joliot-Curie“ in Vagelis Tsakiridis' Übersetzung Eingang; in derselben Anthologie kam zudem eins der am häufigsten in Anthologien aufgenommenen Seferis-Gedichte vor, und zwar das Gedicht „Hier enden die Werke“, das, wie es oft der Fall ist, dem *Museum der modernen Poesie* entnommen wurde. In die chronologisch gegliederte Anthologie *Freiheitslyrik* ging Ritsos mit dem Poem „A. B.C.“ ein, gleichfalls in Tsakiridis' Übersetzung. Nicht zuletzt kam erst in der dritten Auflage der *Tränen und Rosen* (1990) ein von Stephan Hermlin übertragener Auszug aus dem Poem „Brief an Joliot-Curie“ heraus ebenso wie das

1781. Vgl. *Verse für Verliebte. Von 59 Dichtern aus 28 Ländern. Mit 31 Grafiken*. Hg. von Manfred Küchler, Berlin: Volk und Welt, 1974 und *Körpersprache. Gedichte für Liebende*. Hg. von Manfred Kluge. München: Wilhelm Heyne, 1987.

1782. *Literatur und Widerstand*, S. 5.

Seferis-Gedicht („Hier enden die Werke“), das wie oben erwähnt auch in *Gedichte für den Frieden* anthologisch eingeführt wurde.¹⁷⁸³

Es versteht sich von selbst, dass Thematik und Zielsetzung dieses Anthologie-Typus den Ritsos- Gedichten zugute kamen: diese wurzelten entweder in der Resistenz wie z.B. *Romiosini* oder verliehen den erlittenen Erfahrungen der Linken Ausdruck, wie z.B. der Verbannung („ABC“ und „Brief an Joliot-Curie“).¹⁷⁸⁴

Anders wurde Ritsos in Liebeslyrikanthologien behandelt. Die Weichen dafür stellte Manfred Küchler mit der 1974 im Volk und Welt Verlag erschienenen Anthologie *Verse für Verliebte*. Die Gewichtung verlagerte sich hier von politisch-engagierter zu erotischer Lyrik.¹⁷⁸⁵ Auf diese Weise wurde Ritsos, der mit dem Gedicht „Nausikaa“ aus *Zeugenaussagen* zutage trat, in einer neuen Rolle präsentiert - die des erotischen Lyrikers nebst dem sozialistischen Barden. Ritsos' Gedicht „Nausikaa“ wurde zwischen zwei Liebesgedichte gestellt, jeweils von Robert Frost („Begegnen und Vorübergehen“) und Pablo Neruda („Wo mag Guillermina sein“) und nach einer Graphik von Horst Hüssel. Dadurch las es sich als Liebeserklärung par excellence, während dasselbe Gedicht im Kontext des Auswahlbandes *Die Wurzeln der Welt* wesentlich an Liebesdynamik einbüßte. Am Beispiel von Ritsos wurde u.a. Küchlers Intention ersichtlich, Gedichte den Lesern zugänglich zu machen, die „das eine oder andere Gedicht vielleicht schon kennen und nun in anderer Umgebung anders lesen und verstehen.“¹⁷⁸⁶ Hiermit wurde Ritsos zum einzigen griechischen Dichter erkoren, der ins literarische System der DDR als engagierter aber auch als erotischer Dichter einging.¹⁷⁸⁷

1783. Die Übersetzung von Stephan Hermlin ist einer DDR-Anthologie neugriechischer Lyrik entnommen mit dem auf Ritsos' *Romiosini* verweisenden Titel *Dieses Land ist hart wie das Schweigen* (1972. Zu dieser Anthologie vgl. hier das Kapitel 9.4.1. Die Übersetzung des Gedichts von Seferis ging auf die Suhrkamp Auflage *Poesie* (1962) zurück. In diesem Kontext ist es interessant zu erwähnen, dass Seferis mit demselben Gedicht: „Hier enden die Werke“ bereits vor Ritsos aufgenommen wurde, und zwar 1965 in der ersten Auflage von *Tränen und Rosen*.

1784. Es wird hier nur nebenbei bemerkt, dass die neugriechische Dichtung in Anthologien zur Friedens- bzw. Freiheitslyrik vergleichsweise mehr Platz behauptete als in Weltliteraturanthologien; dabei war für die Auswahl der Dichter nicht nur der Bekanntheitsgrad im Ausgangsland, sondern auch die politische Identität ausschlaggebend.

1785. *Verse für Verliebte* erschien 1974 und enthält 59 Dichter aus 28 Ländern. Die Anthologie ist zudem mit Graphiken versehen. Die Textauswahl basierte auf „dem internationalen Lyrikschatz“ des Verlages Volk und Welt und ist für ein bestimmtes Zielpublikum bzw. für die Verliebten gedacht. Siehe den Klappentext der Ausgabe. *Verse für Verliebte*.

1786. Küchler, *Verse für Verliebte*, Klappentext.

1787. Die Textauswahl von Küchler orientierte sich hier vornehmlich an russischen und deutschen Dichtern. Detailliert zur Herausgabe von Liebeslyrikanthologien in der DDR siehe: Schmidt, „Literarische Weltkarte“, S. 54-55 und Schlosser, „Aufstehn möchte ich, fortgehn uns sehn“, S. 330.

Mit Manfred Kluge und der 1987 im Heyne Verlag erschienenen Liebeslyrikanthologie *Körpersprache. Gedichte für Liebende* wurde die gleiche Tendenz fortgesetzt. Hierin gehörte Ritsos mit fünf Gedichten zumal zu den am intensivsten anthologisierten Dichtern.¹⁷⁸⁸ Die fünf aufgenommenen Ritsos-Gedichte aus *Erotika* in Übersetzung von Thomas Nikolaou (DDR) drückten sehr präzise das aus, was der Herausgeber mit seiner Sammlung zur Sprache kommen ließ „die sinnliche – nicht die platonische Liebe – die körperliche und nicht so sehr die seelische Erfahrung der Liebe.“¹⁷⁸⁹ Interessanterweise entsprach Ritsos' Aufnahme in die Liebeslyrikanthologie von Manfred Kluge nicht herrschenden Tendenzen der BRD-Rezeption, die zur Zeit der Herausgabe (Ende der 80er-Jahre) noch im Banne der politischen Lyrik des neugriechischen Dichters stand.

Aus der Präsenz der drei Dichter in der Zeit von Ende der 40er- bis Anfang der 90er-Jahre lässt sich folgern, dass sich führende Tendenzen in der Rezeption der drei Dichter in dem von Anthologien projizierten Bild komprimiert einfanden. Auf diese Weise verdichtete sich das Bild von Kavafis und Seferis als moderne Dichter, wobei die Verbindung zur griechischen Antike Bestandteil ihrer Rezeption blieb. Wie bereits geschildert, wiederholte sich dabei die Gedichte-Auswahl, denn jüngere Herausgeber sind stets auf ältere z.B. auf Hans Magnus Enzensberger angewiesen. Ritsos schloss sich in erster Linie anhand von thematisch spezifischen Anthologien, die in der DDR überwiegend, aber auch in der BRD herausgegeben wurden, an sozialistisch-politische Lyrik an. Zugleich zeichnete sich von früh auf die Tendenz ab, den Schwerpunkt auf Liebeslyrik zu verschieben. Diese Tendenz trug in den letzten zwanzig Jahren stärkere Züge.

9.2 Aufnahme in Anthologien nach 1990

Die Intensität der Aufnahme in Anthologien verlief seit den 90er-Jahren durchaus unterschiedlich; dabei ließen sich klare Tiefen und Höhen erkennen. Im Vergleich zu Seferis, dessen Aufnahme sporadische Züge annahm und dessen Rezeption keine nennenswerten Änderungen erfuhr, wurden auf Kavafis sowie Ritsos neue Akzente gesetzt.

1788. *Körpersprache. Gedichte für Liebende* wurde aus erotischen Gedichten aus drei Jahrtausenden zusammengesetzt. Alle Gedichte beschwören indes den gemeinsamen Tenor der Untrennbarkeit von Liebe und Sinnlichkeit. In *Körpersprache*, in der eine chronologische Anordnung verfolgt wurde, versetzte das älteste Gedicht den Leser ins 12. Jahrhundert v. Chr. zurück, während die neusten auf die deutsche Lyrikerin Saskia Marloh, geboren 1961, zurückzuführen sind.

1789. Kluge, *Körpersprache. Gedichte für Liebende*, S. 5.

Das Jahr 1994 markierte einen Einschnitt bzw. eine Zäsur in die Kavafis-Aufnahme, denn es wurde ihm der Rang eines repräsentativen Dichters homosexueller Poesie zugesprochen. In die 1994 editierte Anthologie *Matrosen sind der Liebe Schwingen*, die homosexuelle Lyrik von der Antike bis zur Gegenwart umfasste, zählte Kavafis neben Theokrit, Horaz, Shakespeare, Michelangelo, Platen, Walt Whitman und Lorca zu den renommiertesten homosexuellen Lyrikern, die außerdem das Fundament für diese Anthologie bildeten.¹⁷⁹⁰

Fünf Kavafis-Gedichte in der die homoerotische Färbung verstärkenden Übersetzung von Michael Schröder kamen hier vor; indes ist zweierlei von Bedeutung: zum einen, dass diese Anthologie an das bereits durch Auswahlangaben abgezeichnete Kavafis-Bild als Dichter homosexueller Poesie anknüpfte.¹⁷⁹¹ Wie im zweiten Teil geschildert, leitete Michael Schröder mit *Um zu bleiben* (1989) Kavafis' Rezeption als homosexueller Dichter und Mensch ein. Zum anderen, dass hier ähnliche Manipulations- bzw. Beeinflussungstechniken wie bei Michael Schröder vorlagen. Dies heißt, dass die Kavafis-Gedichte einem vom Kontext der Anthologie vorgefertigten Interpretationsmuster untergeordnet sind. Denn aus folgenden Gedichten, die Campe hier erfasste: „Komm zurück“, „Eine Nacht“, „Durch die Straßen“, „In den Kaschemmen“ und „So oft schon blickt ich“, werden meiner Meinung nach die beiden ersten in Begleitung eines anderen Paratextes – nicht solchergestalt illustriert und untertitelt (Siehe Abbildung 23) – nicht als Musterbeispiele homosexueller Poesie gelesen.¹⁷⁹² Erst durch Schröders Übersetzung und den Paratext der Anthologie gingen die Kavafis-Gedichte auf eine explizit homosexuelle Sinnzuschreibung hinaus, die dem Original aber fernlag.

1790. *Matrosen sind der Liebe Schwingen. Homosexuelle Poesie von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. von Joachim Campe. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Taschenbuch, 1994.

1791. Zwei Ausgaben, die den homoerotischen Kavafis zelebrierten, erschienen vor Herausgabe der hier behandelten Anthologie von Campe (*Matrosen sind der Liebe Schwingen*). Die eine ist die Ausgabe von Schröder *Um zu bleiben* (1989), die als Quelle für die Kavafis-Gedichte in Campes Anthologie diente; die andere ist die 1993 ebenfalls mit Illustrationen erschienene Ausgabe *13 Liebesgedichte*. Siehe hier die Kapitel 2.5 bis 2.5.3. Der Vollständigkeit halber muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass die 1981 erschienene Anthologie *Calamus. Männliche Homosexualität in der Literatur des 20. Jahrhunderts* zum ersten Mal sinnliche Kavafis-Gedichte in den Kontext der homosexuellen Poesie stellte. Vgl. *Calamus: Männliche Homosexualität in der Literatur des 20. Jahrhunderts: Eine Anthologie*. Hg. von David Galloway und Christian Subisch. Hamburg: Rowohlt, 1981. Es handelt sich um folgende Gedichte in Helmut Schwäbls Übersetzung: „Bevor die Zeit sie verändert“, „Er fragte nach der Qualität“, „Am Nebentisch“, „Ihr Anfang“, „In einem alten Buch“, „Am Schaufenster des Tabakladens“. (Ibid, S. 21-26).

1792. Zum Paratext gehören auch die hier in den Anmerkungen enthaltenen Informationen (ohne Quellennachweis) über das Privatleben des Dichters, dass er junge Männer für ein Geldgeschenk in seine eigene kleine Zweitwohnung mitgenommen habe, in der Absicht diese „Liebesbeziehungen“ viel später in seinen Gedichten zu thematisieren. Vgl. Campe, *Matrosen sind der Liebe Schwingen*, S. 178.



Abbildung 23: *Matrosen sind der Liebe Schwingen* (Titelblatt)

Matrosen sind der Liebe Schwingen blieb wider Erwarten die einzige Anthologie homosexueller Poesie mit Kavafis-Gedichten, die nach 1990 ermittelt werden konnte. Insgesamt kann gesagt werden, dass sich schlechthin die Gewichtung von homosexueller- zur Liebeslyrik in den darauffolgenden Jahren verlagerte. Gedichte von Kavafis fanden z.B. in die 2001 herausgebrachte Anthologie *Nun ist mir von Herzen weh* ebenso wie in die sieben Jahre später (2008) erschienene Anthologie *Ohne dich bin ich nicht ich* Eingang.¹⁷⁹³ In der ersteren fand sich ein älteres zwischen 1882-1884, noch in der griechischen Hochsprache verfasstes unveröffentlichtes Liebesgedicht („Αν μ’ ἠγάπας“ bzw. „Liebtest du mich“), das bis heute als unidentifizierte Übertragung aus dem Französischen gilt und kaum an die Gedichte erinnert, die sich auf Anhieb als Kavafis-Gedichte erkennen lassen. Für die Übersetzung dieses Gedichtes beruhte sich der Herausgeber Wolf Durant auf die Edition des *Gesamtwerks* von Robert Elsie (1997). In der zweiten Anthologie (*Ohne dich bin ich nicht ich*),¹⁷⁹⁴ die sich

1793. *Nun ist mir von Herzen weh. Liebeskummergedichte*. Hg. von Wolf Durant. Zürich: Manesse, 2001.

1794. *Ohne dich bin ich nicht ich. Poesie in jeder Beziehung*. Hg. von Anton G. Leitner. Frankfurt: Chrismon, 2008. Auf Anton G. Leitner ging die ebenfalls 2008 veröffentlichte Anthologie *Im Ursprung ein Ei sprang. Gedichte vom Werden und Vergehen* zurück, worin zwei Kavafis-Gedichte unter 106 Gedichten, verfasst von der Antike bis zur Gegenwart, vorkommen, und zwar: „Die Pferde des Achilles“ und „Kerzen“ vorkommen. *Im*

neben der Liebesthematik auch Gedichten zum Thema Freundschaft, Streit und Versöhnung zuwandte, kam das Liebes- bzw. Erinnerungsgedicht „Am Tisch nebenan“, ebenfalls in der Übersetzung von Robert Elsie vor.

Es gilt dabei festzuhalten, dass ab 1997 mit Elsies Übersetzung, die nach 1997 immer mehr von Anthologisten in Anspruch genommen wurde, eine Tendenz zur Popularisierung von Kavafis verbunden wurde. Interessanterweise wies zur derselben Zeit auch das Ritsos-Werk eine ähnliche Tendenz auf, wie es weiter unten zu zeigen ist. Ritsos wurde in der oben erwähnten von Anton G. Leitner publizierten Anthologie (*Ohne dich bin ich nicht ich*) auch mit einem Liebesgedicht („Unterm Bett ihre Schuhe“ – Titel des Herausgebers) vertreten, das dem ersten DDR-Auswahlband mit Liebesgedichten *Kleine Suite in rotem Dur* (1982) entnommen wurde.

Des Weiteren traf Ritsos auf Kavafis in der 2008 erschienenen Anthologie *Überlass es der Zeit. Gedichte für Trauernde. Worte zum Trost*.¹⁷⁹⁵ Wie es im Titel anklingen lässt, ist diese Anthologie, die Gedichte aus drei Jahrhunderten umfasste, auf Leser bedacht, die „nach den richtigen Worten suchen und Trost brauchen.“¹⁷⁹⁶ In diesem Kontext, der äonenweit entfernt von dem einst sozialistischen und nun auf einen praktischen Verwendungszweck angewiesen ist, befand sich das Ritsos-Gedicht: „Kalkulierter Aufschub“ in Wedekinds Übersetzung aus *Die Umkehrbilder des Schweigens*; In derselben Anthologien kamen auch drei Kavafis-Gedichte vor in Elsies Übersetzung, und zwar folgende: „Die Seelen alter Männer“, „Das Gebet“ und „Stimmen“.

Die oben erwähnte Anthologie steht stellvertretend für die Veränderung des Kavafis- und Ritsos Image nach 1990. Die hier getroffene Textauswahl widersprach z.B. dem politisch-ideologischen Interesse, das Ritsos lange Zeit entgegengebracht wurde. Die Kavafis-Gedichte, vorwiegend „Die Seelen alter Männer“ und „Das Gebet“, büßten auf Grund der Kontextualisierung die aus dem Original deutlich hervortretende ironische Färbung ein. Man liegt richtig zu behaupten, dass die Kavafis-Gedichte in diesem neuen (anthologischen)

Ursprung ein Ei sprang. Gedichte vom Werden und Vergehen. Hg. von Anton G. Leitner. Frankfurt: Chrismon, 2008.

1795. *Überlass es der Zeit. Gedichte für Trauernde. Worte zum Trost*. Hg. von Siegfried Völlger. München und Wien: Sanssouci, 2008.

1796. Völlger, *Überlass es der Zeit*, Klappentext. Siehe im gleichen Kontext die von demselben Herausgeber (Siegfried Völlger) im selben Verlag (Sanssouci) herausgegebene Anthologie *Trost für dich* (2002), die dem Leser ebenso Beständigkeit, Ratschläge und Hoffnung bat. In dieser mit Trost spendenden Bildern versehenen Anthologie kam das Kavafis-Gedicht „Stimmen“ ebenfalls in Elsies Übersetzung vor. *Trost für dich*. Hg. von Siegfried Völlger. München und Wien: Sanssouci, 2002. Sanssouci, ein zum Carl Hansel gehörender Verlag, spezialisiert sich auf Humorbücher, Ratgeber und Geschenkbücher.

Kontext entgegen der ursprünglichen Intention des Dichters (Behandlung im ironischen Stil des Alterns sowie des naiven, religiösen Glaubens) interpretiert und gelesen wurden. Es bestätigt sich folglich erneut Lefeveres Standpunkt, dass Lektüre und Interpretation der Gedichte mit dem Kontext der Anthologie und deren deklarierte Zielsetzung zusammenhängen.¹⁷⁹⁷

Es fällt außerdem ins Auge, dass neue Kavafis-Gedichte wie z.B.: „Stimmen“, „Nacht“, „Am Tisch nebenan“, „Die Pferde des Achilles“, „Die Seelen alter Männer“ neben den bis Anfang der 90er-Jahre am häufigsten in Anthologien aufgenommenen: „Ithaka“, „Troer“ und „Warten auf die Barbaren“ an Bedeutung gewannen. Diese Erweiterung ging zweifelsohne mit der Verlagerung des Interesses vom historischen zum sinnlichen und (im weitesten Sinne) philosophischen Kavafis einher. Anders gewendet sind nun die philosophisch geprägten Kavafis-Gedichte von erheblicher Tragweite, die auf große Fragen der Menschheit, wie auf „Geburt und Schöpfung, Liebe und Tod, Werden und Vergehen“ Antwort zu geben versuchen.¹⁷⁹⁸ Ähnlich erging es den Ritsos-Gedichten, die einen historischen oder politisch-ideologischen Ausgangspunkt nahmen. Durch die Auflösung des real existierenden Sozialismus traten sie zugunsten nicht politischer Gedichte zurück.

Die oben gezeichnete Entwicklung trifft auf thematische Anthologien zu, die nach 1990 im deutschsprachigen Raum erschienen. An dieser Stelle drängt sich aber die Frage auf nach dem überlieferten Bild der drei Dichter in Weltlyrikanthologien, welche etwa zu derselben Zeit zirkulierten. Diese Anthologien erstreckten sich über eine große regionale und zeitliche Reichweite, aber es wohnte ihnen das Ziel inne, zeitgenössischer Lyrik Raum zu gewähren, im Unterschied zu den älteren Weltlyrikanthologien (von Ende der 40er- bis Anfang der 60er-Jahre). Darüber hinaus lief der Literaturtransfer auf die Intention hinaus, einen Beitrag zur interkulturellen Völkerverständigung zu leisten.

Auch bei den zeitgenössischen Weltlyrikanthologien wurde Kavafis am intensivsten rezipiert, z.B. im Rahmen des jährlich im Frühherbst stattfindenden internationalen Literaturfestivals in

1797. Das Ritsos-Gedicht befand sich, genau wie das Kavafis-Gedicht: „Die Seelen alter Männer“, im ersten Teil dieser Anthologie mit Titel: „Ich bin ein Gast in diesem Leben. Vom Leben und Sterben“, und zwar wurde es Rilkes Gedicht: „Ein Frühlingswind“ nachgestellt. „Die Seelen alter Männer“ teilten mit dem Gedicht: „Tränen in schwerer Krankheit, anno 1640“ von Andreas Gryphius dieselbe Seite. „Das Gebet“, das sich auf derselben Seite mit einem zum Gedicht gewordenen Gebet von Michelangelo befand, gliederte sich in den Teil ein: „Ihr himmlischen Mächte. Vom Beten und Hoffen“, während das Gedicht: die „Stimmen“ in den letzten Teil: „Überlass es der Zeit. Von Zeit und Ewigkeit“ neben einem Gedicht des deutschen Schriftstellers Werner Dürson (1932-2008) Eingang fand.

1798. Vgl. Leitner, *Im Ursprung ein Ei sprang*, S. 15.

Berlin, dessen Schwerpunkt aus aktuellen Entwicklungen internationaler Prosa und Lyrik besteht; von 2001 bis 2014 erschienen zehn Bände, worunter drei den Kavafis- und Ritsos-Gedichten Raum gaben.¹⁷⁹⁹ Insgesamt wurden vier Kavafis-Gedichte aufgenommen, und zwar die Folgenden: „Die Stadt“ und „Warten auf die Barbaren“ in *An den Toren einer unbekannten Stadt* (2002), „Ithaka“ in *Das Gedächtnis der Wörter* (2003) und das Erinnerungs- bzw. Liebesgedicht „Eine Nacht“ in *Aus einem abgeschiedenen Land* (2005).¹⁸⁰⁰

In demselben Band *Aus einem abgeschiedenen Land* kam ein weiteres griechisches Gedicht dazu, und zwar das Gedicht: „Miniatur“, das eins der bekanntesten Ritsos-Kurzgedichte ist;¹⁸⁰¹ Wie bereits erwähnt, machen die oben genannten Gedichte: „Die Stadt“, „Warten auf die Barbaren“ und „Ithaka“ die weitaus bekanntesten und zugleich beliebtesten Kavafis-Gedichte in Anthologien aus.¹⁸⁰² Sowohl Kavafis’ als auch Ritsos’ Stellenwert wurde in den drei Bänden der Berliner Anthologie einzig mit Blick auf die griechische Literaturgeschichte ausgelotet. So wurde ausschließlich auf Kavafis’ Einfluss auf die nachfolgende griechische Dichter-Generation eingegangen, während seine maßgebliche, internationale Wirkung weiterhin unberücksichtigt blieb.¹⁸⁰³ Zusammengefasst lässt sich sagen, dass die Aufnahme von Kavafis und Ritsos in der Berliner Anthologie im Rahmen des bereits Tradierten blieb und nichts Neues zum Bild beider Dichter hinzufügte.

1799. Das nächste internationale Literaturfestival Berlin findet vom 06.09. bis 16.09.2017 statt. Informationen zu den bis dato herausgebrachten Bänden kann man auch online erhalten: <http://www.literaturfestival.com/publikationen/berliner-anthologie>. Diese drei Anthologien *An den Toren einer unbekannten Stadt* (2002), *Das Gedächtnis der Wörter* (2003) und *Aus einem abgeschiedenen Land* (2005) wurden von Beatrice Faßbender und Ulrich Schreiber im Alexander Verlag in Berlin herausgegeben. Die Textauswahl erstreckte sich hierbei von Dichtern eines Weltranges wie Borges, Attila Josef, Neruda, Rilke, Brecht, Baudelaire, Lorka, Goethe, Celan, Lermontov, Pessoa und Enzensberger bis hin zu weniger bekannten und weniger kanonisierten Dichtern, wie z.B. Kenneth Koch, Michel Leiris, Kate Lilley, Kadammanitta Antoine, Richard River u.a. Jede Berliner Anthologie enthielt über 100 Autoren, die mit einem bzw. bis vier Gedichten vertreten sind. Das Hauptaugenmerk lag auf im 19. und 20. Jahrhundert geborenen Dichtern. Den Gedichten wurde immer ein kurzes Vorwort je nach Gesichtspunkt des Verfassers vorangestellt, in dem der Funktion der Dichtung nachgegangen wurde; danach wurden Angaben zu den Dichtern sowie zu den jeweiligen Quellen gemacht.

1800. Für die Gedichte von Kavafis wurden unterschiedliche Übersetzungen eingesetzt. Das Gedicht „Die Stadt“ lag in der Übersetzung von Dadi Sideris in der bilateralen Anthologie *Griechische Lyrik des 20. Jahrhunderts* vor; für die Übersetzung des Gedichtes „Warten auf die Barbaren“ wurde die Übersetzung von G. Josing übernommen, während „Ithaka“ und „Eine Nacht“, wie es nach 1997 häufig der Fall ist, dem *Gesamtwerk* von Elsie entnommen wurden.

1801. Das Gedicht „Miniatur“ wurde dem Auswahlband *Deformationen* (1996) von Asteris Kutulas entnommen.

1802. Die voneinander leicht abweichenden Wiedergaben des Titels des Gedichtes: „Περιμένοντας τους βαρβάρους“ mit: „Die Barbaren erwartend“ (H. von den Steinen), „Erwarten die Barbaren“ (Wolfgang Cordan) oder „Warten auf die Barbaren“ (Wolfgang Josing) entsprechen der jeweiligen Übersetzung, die in einer Anthologie vorkommt.

1803. Vgl. hier die Anmerkungen zu Kavafis und Ritsos in: Fassbender und Schreiber, *Aus einem abgeschiedenen Land*, S. 282 und 288.

Der gleiche Eindruck stellte sich wohl ein nach Lektüre der Anthologie *Du schickst mir deine Gedichte, Ich schicke dir meine*, die 2010 von der Germanistin, Historikerin und Politologin Tina Stroheker herausgegeben wurde.¹⁸⁰⁴ Verbunden mit dem Ziel, die fremdkulturelle Wahrnehmung zu fördern und Literatur als Medium zur Begegnung mit anderen Kulturen bzw. Sprachen innerhalb von multikulturellen Gesellschaften verstärkt zu lancieren, wurden hier u.a. zwei griechische Gedichte vermittelt, und zwar das Seferis-Gedicht: „Wir die wir auszogen“ in Christian Enzensbergers Übersetzung und das Ritsos-Gedicht: „Kalkulierter Aufschub“ in Klaus-Peter Wedekinds Wiedergabe.¹⁸⁰⁵ Beide Gedichte wurden bereits anthologisch eingeführt; das Seferis-Gedicht ist sogar das zweithäufigste in multilateralen Anthologien.¹⁸⁰⁶ Zu guter Letzt soll an dieser Stelle auf zwei Weltlyrikanthologien hingewiesen werden, die Ritsos und Seferis besondere Bedeutung beimaßen. Versäumtes an Informationen über den Dichter Ritsos holten die eingehenden Erläuterungen nach, die seinen Gedichten: „Vom Sinn des Einfachen“ und „Das Ungefähre“ in Eva Hesses Übersetzeranthologie *Lyrik Importe* (2004) vorangingen.¹⁸⁰⁷ Hesse schloss sich an *Luftfracht* (1991) an und fasste dreizehn Jahre später das Wesentliche des Ritsos-Oeuvres zusammen; die berühmt-beliebten Gedichte von Ritsos wie z.B. *Epitaph* und *Romiosini*, die *Zeugenaussagen* ebenso wie die *Mondscheinsonate* wurden im Kontext der Entstehung und in Anbetracht auf die griechische Rezeption erleuchtet; weiterhin wurde am Beispiel des Essays über Majakowski auf das essayistische Werk des Dichters verwiesen.¹⁸⁰⁸ Ferner wurden Motive und Haupttendenzen der Ritsos-Dichtung im

1804. Stroheker, *Du schickst mir deine Gedichte, ich schicke dir meine*. Auf Stroheker ging die Initiative für die Veranstaltung zweisprachiger Lyriklesungen in der deutschen Stadt Eislingen zurück. Aus Anlass des 20. Jubiläums der Lyriklesungen stellte die Herausgeberin eine Auswahl ihrer Lieblingsgedichte dar. 38 Lyriker, in erster Linie aus dem 20. Jahrhundert, wurden hier je mit einem Gedicht präsentiert. Im Rahmen der Lyriklesungen wurde im Jahr 2004 Griechenland ins Rampenlicht gestellt. In Bezug auf die äußerst subjektiven Selektionskriterien sowie auf das Konzept der Lyriklesungen und überdies der Anthologie, siehe: Stroheker, *Du schickst mir deine Gedichte, ich schicke dir meine*, S. 15.

1805. Über die Zielsetzung der Anthologie vgl. Stroheker, *Du schickst mir deine Gedichte, ich schicke dir meine*, S. 11-13. Vgl. im gleichen Kontext die Vorbemerkung von Günther Frank, dem damaligen Bürgermeister von Eislingen in: Stroheker, *Du schickst mir deine Gedichte, ich schicke dir meine*.

1806. Das Gedicht: „Wir die wir auszogen“ kam das erste Mal in: *Museum der Modernen Poesie* (1960), das zweite in: *Orpheus 20* (1961) und das dritte Mal hier in: *Du schickst mir deine Gedichte, ich schicke dir meine* (2010) vor. Das Seferis-Gedicht, das am häufigsten in eine multilaterale Anthologie Eingang fand, ist das Gedicht: „Hier enden die Werke“ auch aus *Mythistorema* in: *Museum der Modernen Poesie* (1960), *Tränen und Rosen* (1965), *Gedichte für den Frieden* (1983) und *Europa erlesen. Zwischen Fels und Nebel* (2006).

1807. *Lyrik Importe. Ein Lesebuch*. Hg. von Eva Hesse. Aachen: Rimbaud, 2004. Eva Hesse hat sich, hauptsächlich als Übersetzerin amerikanischer Lyrik des 20. Jahrhunderts einen Namen gemacht. *Lyrik Importe* stellte einen Querschnitt durch ihr übersetzerisches Werk, das sich über 50 Jahre erstreckte. Als Bilanz über die eigene Übersetzungstätigkeit kann der Essay: „Vom Zungenreden in der Lyrik“ gelesen werden, der in der Anthologie mit enthalten ist. Für die deutsche Übersetzung der Ritsos-Gedichte basierte Hesse auf der englischen Übersetzung von Edmund Keeley.

1808. Vgl. Hesse, *Lyrik Importe*, S. 35.

Großen und Ganzen erläutert.¹⁸⁰⁹ Hesse hob nicht zuletzt die Vielfältigkeit des Ritsos-Werks hervor, das divergente Quellen – vom Sozialistischen Realismus und französischen Surrealismus über die Moderne bis hin zur griechischen Kulturtradition – zurate zog, wie sie anmerkte.

Im Grunde genommen reproduzierte und resümierte Hesse Topoi der deutschsprachigen Ritsos-Rezeption. Dabei behandelte sie in Übereinstimmung mit Armin Kerker, Erasmus Schöfer und Günter Kunert Ritsos als dichterische Symbolfigur. Ritsos wurde auch von Hesse zum Inbegriff des Engagements erkoren, wobei – und dies ist nach 1990 wiederum ein weiterer, zentraler Topos der Ritsos-Rezeption – der dem Dichter Ritsos nachgesagte Antidogmatismus im Vordergrund des von Hesse angefertigten Porträts stand. Ihre Argumentation lief darüber hinaus, dass Ritsos' politische Einstellung eher „einem Menschheitssozialismus der Anarchisten“ als „einem sowjetischen Klassensozialismus“ näherkam.¹⁸¹⁰ Meines Erachtens versteckte sich dahinter das Ziel, dem Leser die politische Identität des Dichters näherzubringen. Es ist ziemlich sicher, dass ein „Menschheitssozialismus“ bei mehreren Lesern besser als ein „sowjetischer Klassensozialismus“ ankommen würde, vor allem nach dem Zerfall der Sowjetunion.

Die zweite Weltlyrikanthologie *Europa erlesen. Zwischen Fels und Nebel* wurde 2006 herausgegeben und stellte, wie am Titel abzulesen ist, nur eine europäische Textauswahl dar.¹⁸¹¹

Die Herausgeber bedienten sich dem Zweck, Dichter zu Wort kommen zu lassen, die in der Europäischen Union bis zu diesem Zeitpunkt keine gewichtige Resonanz fanden. Ein solcher Dichter ist u.a. Seferis, der hier mit dem Gedicht „Hier enden die Werke“ aufgenommen wurde.¹⁸¹² Die Aufnahme von Seferis im Kontext dieser Anthologie, die mittels Dichtung „Grenzen und Barrieren in Europa abzubauen“ vermochte,¹⁸¹³ bestätigte den bereits gefestigten

1809. Vgl. Hesse, *Lyrik Importe*, S. 35.

1810. Hesse, *Lyrik Importe*, S. 34.

1811. *Europa erlesen zwischen Fels und Nebel*. Hg. von Kevin Perryman und Lojze Wieser. Klagenfurt und Celovec: Wieser, 2006. Lojze Wieser, Besitzer des Wieser Verlags, setzte sich hauptsächlich für die Verbreitung wenig bekannter Literatur aus Slowenien und Ost-Mitteuropa in Deutschland ein. Dieser Band *Europa erlesen zwischen Fels und Nebel* ist der hundertste Band der Reihe *Europa erlesen*, der sich seit 1997 bemüht, „ein Streifzug durch die poetische Landschaft der Dichterinnen und Dichter in der Europäischen Union zu sein“. Vgl. Perryman und Lojze, *Europa erlesen*, S. 5.

1812. Neben Seferis fand Odysseas Elytis mit dem Gedicht: „Alle Zypressen“, übersetzt von Günter Dietz und Charis Vlavianos mit dem Gedicht: „Gedichte einer anderen Poetik“, übersetzt von Johann P. Tammen darin Eingang.

1813. Perryman und Lojze, *Europa erlesen*, S. 6.

Eindruck, dass seine Aufnahme in Anthologien weniger intensiv bzw. viel schwächer als die von Kavafis und Ritsos verlief.

9.3 Multilaterale Anthologien. Schlussbemerkung

Es wurden wie eingangs erwähnt fünfunddreißig multilaterale Anthologien in den Blick genommen. Seferis fand in elf Eingang und seine Anthologisierung kulminierte zwischen 1960-1973 bzw. kurz vor und hauptsächlich nach Verleihung des Nobelpreises (1963) mit sieben Einträgen, vor allem in Weltlyrikanthologien (sechs an der Zahl).¹⁸¹⁴ Von 1983 bis 2010 ließ Seferis' Aufnahme fühlbar nach. Es wurden im untersuchten Korpus nur vier Einträge registriert, wobei die Gedichte-Auswahl keine Variationen aufwies. Es wurden insgesamt neun Gedichte vermittelt, wobei diejenigen aus *Mythistorema* die weitaus beliebtesten sind. Die Poeme: „Hier enden die Werke“ und „Wir die wir auszogen“ wurden beispielsweise jeweils vier- und dreimal in eine Anthologie aufgenommen. Nicht zuletzt ließ sich eine starke Orientierung an der Übersetzung von Christian Enzensberger festmachen; alle Herausgeberanthologien, unabhängig von Zielsetzung und Typus, fußten auf der oben genannten Übersetzung. Enzensbergers übersetzerische Kanonisierung ist mit zweierlei Tatsachen zu korrelieren. Einerseits hatten viele nach 1960 herausgegebenen Anthologien das *Museum der modernen Poesie*, die wohl bekannteste Weltliteraturanthologie des 20. Jahrhunderts in Westdeutschland, als Quelle;¹⁸¹⁵ andererseits genoss Christian Enzensberger selbst als Literaturwissenschaftler einen beachtlichen Status.

Anders verhielt es sich mit Ritsos. Es ließ sich aus dem Ritsos-Werk keine Tendenz zur Kanonisierung bestimmter Übersetzer ausmachen. Es ist jedoch auffallend, dass gewisse Übersetzer, wie Eideneier, Dietz oder Kamarinea, die sich für Ritsos im deutschsprachigen Raum stark einsetzten, in Anthologien komplett unberücksichtigt blieben. Übrigens bedienten sich die meisten Herausgeber derjenigen Übersetzungen, die mit der Erscheinung ihrer Anthologien zeitlich zusammenfielen. So nahm Harald Hartung, Herausgeber von *Luftfracht* (1991) auf den 1989 – zwei Jahre zuvor – erschienenen Auswahlband von Armin Kerker *Unter den Augen der Wächter* Bezug. Gleichfalls zeigte sich nach 2000 die Vorliebe für neuere Ritsos-Übersetzungen, abgefertigt etwa von Asteris Kutulas und Klaus-Peter Wedekind.

1814. Seferis fand mit zwei Gedichten, jeweils aus *Logbuch I* und *II*: „Frühling unserer Zeitrechnung“ und „Ein Greis am Nilufer“, auch in die Anthologie des deutschsprachigen Schriftstellers in Rumänien, Alfred Margul Sperber (1898-1967) Eingang. Vgl. *Weltstimmen. Nachdichtungen von Alfred Margul Sperber*. Bukarest: Literaturverlag, 1968.

1815. Schmidt, „Literarische Weltkarte“, S. 46.

Schließlich hing die Auswahl der Übersetzung vom Schwerpunkt der Anthologie ab. Auf diese Weise beruhten die meisten Liebeslyrikanthologien (zwei unter dreien) auf der Wiedergabe Thomas Nikolaou, der sich Ritsos' Liebeslyrik zuwandte.

Im Vergleich zu Seferis kam Ritsos, dessen Aufnahme erst nach Ende der 60er-Jahre deutlich zunahm, in mehreren Anthologien vor (siebzehn an der Zahl). In der Ära des Kalten Krieges leistete die Ritsos-Dichtung den eigenen Beitrag zum ideologischen Kampf. Es wundert daher nicht, dass sich acht unter elf Anthologien, in denen Ritsos-Gedichte im Zeitraum von 1952 bis 1990 vorkamen, mit sozialistischer oder Freiheits- bzw. Friedenslyrik befassten.¹⁸¹⁶ Ritsos' Lyrik erfuhr in den 80er-Jahren mit vier Einträgen einen ersten Kulminationspunkt, und zwar wurde sie in drei Anthologien sozialistischer- und Freiheitslyrik wie auch in eine Liebeslyrikanthologie aufgenommen. Nach der Wende gewann das Ritsos-Werk neue Sinngebungen und fand sogar nach 2000 mit fünf Einträgen einen zweiten und bis dato den beeindruckendsten Höhepunkt. Dabei verlagerte sich der Schwerpunkt von den engagierten („Die Hände der Genossen“, „Brief an Joliot-Curie“) zu solchen Gedichten, die ausgegangen von einer existenziellen, philosophischen oder sinnlichen Perspektive das menschliche Leben umschlossen und beleuchteten („Miniatur“, „Von Sinn des Einfachen“, „Kalkulierter Aufschub“, „Unterm Bett ihre Schuhe“).

Kavafis kam von 1948 bis 2010 in neunzehn Anthologien vor. Zunächst (1948-1955) wurde Kavafis in einen vormodernen Kontext eingegliedert, während mit dem *Museum der Modernen Poesie* (1960) Kavafis ebenso wie Seferis Einzug in die Moderne hielt. Diese erste Zäsur ging mit einem Wandel in der übersetzerischen Kanonisierung einher. Die Vorliebe für die unter Georges Einfluss entstandene Übersetzung von Wolfgang Cordan trat ab 1960 zugunsten der Übersetzung von Helmut von den Steinen deutlich zurück. Kavafis' Einführung in die moderne Lyrik wurde folglich von zunehmendem Bezug auf Helmut von den Steinen's Übertragung begleitet. Von den Steinen bemühte sich genauso wie Cordan darum, Kavafis' Poetizität zu steigern, ohne jedoch dem Leser die Lektüre der Gedichte zu erschweren, wie Cordan es tat.

In den darauffolgenden politisch brisanten Jahren (Ende der 60er- bis Anfang der 90er-Jahre) wurde das Interesse an Kavafis schwächer; sehr charakteristisch dafür ist, dass kein einziges Kavafis-Gedicht in einer Anthologie ermittelt wurde. Die Anthologisierung des Dichters

1816. Wie die Zusammenstellung einer Anthologie von der Atmosphäre des Kalten Krieges geprägt wurde, zeigte Christiane Schlosser in ihrem bereits erwähnten Artikel am Beispiel der Kulturpolitik der DDR auf. Vgl. Schlosser, „Aufstehn möchte ich, fortgehn und sehn“, S. 321.

erlebte aber im Gegensatz zu der von Seferis nach 1993 eine neue Blütezeit, die mit einer markanten Akzentverschiebung korrelierte. Der Schwerpunkt wurde, wie bereits geschildert, auf die (homo)erotischen und philosophischen Gedichte verlegt, die dem Publikum durch in erster Linie thematische Anthologien zugänglich gemacht wurden. Hiermit ging die bereits besagte Tendenz zur Popularisierung des Kavafis-Werks einher, die sich auch in der übersetzerischen Auswahl widerspiegelte. Die poetische Übersetzung von Helmut von den Steinen verlor allmählich an Boden, während die 1997 abgefertigte prosaische und überdies leicht verständliche Übersetzung von Robert Elsie favorisiert wurde. Die Vorliebe für Elsie – sieben unter zehn Anthologien griffen auf ihn zurück – hing mit Zielsetzung, Gestaltung und Publikum der Anthologien zusammen. Denn die meisten Anthologien nach 1993 waren darauf angelegt, dem Leser Trost, Hoffnung und Lebensorientierung zu bieten, ihn auf Entdeckungsreise in die Gegenwartslyrik einzuladen oder sie wandten sich der Liebesthematik zu. Anders gewendet sprachen die hier ermittelten Anthologien ein breites Publikum unterschiedlichen Bildungsniveaus an und sie waren deswegen auf eine Übersetzung angewiesen, die wie Elsies leicht in der Zielkultur beheimatet werden konnte und Verständnissbarrieren aufhob.

Demgegenüber wäre Jörg Schäfers Übersetzung (2003) für die gleiche Intention ungeeignet gewesen, denn diese ist aufgrund lexikalischer und syntaktischer Verfremdungen für den durchschnittlichen Leser schwer zugänglich.¹⁸¹⁷ Vor diesem Hintergrund überraschte es nicht, dass die Übersetzung von Schäfer in dem hier untersuchten Material kein einziges Mal vorkam. Schäfer entsprach allerdings durch Hervorhebung der historischen Dimension der Kavafis-Lyrik nicht der Tendenz, die von Anthologien nach 1993 vertreten wurde. Eine ähnlich geringe Beachtung fand die sinnäquivalente, leicht zugängliche Übersetzung von Josing (*Brichst du auf gen Ithaka* 1983), die nur ein einziges Mal und zwar 2002 in die Anthologie *An den Toren einer unbekannten Stadt* eingeführt wurde; deren Nicht-Berücksichtigung hing mit zweierlei Gründen zusammen: erstens, dass man nur durch Elsies Übersetzung leichten Zugang fast zu dem Gesamtwerk von Kavafis hatte. Und zweitens, dass Josings Übersetzung in einem kleinen Verlag mit schwachem Werbunspotenzial erschien. Es ist folglich nicht nur die Übersetzungsart (Josings Prosa-Übersetzung kam z.B. den Bedürfnissen vieler Leser nach), sondern es sind auch die Kontrollmechanismen bzw. die Patronage (Verlage, Markttendenzen, Werbung), die die anthologische Kanonisierung einer Übersetzung bedeutend bestimmen.

1817. Zur Kavafis-Übersetzung Schäfers vgl. hierzu die Kapitel 2.6.3 bis 2.6.3.2.

9.4 Bilaterale Anthologien. Einleitungsbemerkung

Konträr zu den multilateralen Anthologien bildeten die bilateralen bzw. die rein griechischen Anthologien ein durchaus homogenes Textkorpus, das sich an folgendem, doppelten Ziel orientierte: an der Verbreitung neugriechischer Lyrik ebenso wie an der Festlegung und Hervorhebung ihrer Besonderheiten im deutschsprachigen Raum.¹⁸¹⁸ Zugleich vermittelten die bilateralen Anthologien ein Stück griechischer Sprach- und Literaturgeschichte und verteidigten die Kontinuität der griechischen Kultur von der Antike bis heute.¹⁸¹⁹ Allen Herausgebern bzw. Übersetzern lag es nahe, diese besagte Kontinuität zwischen Hellas und Griechenland anhand der griechischen Sprache, Literatur und Kultur unter Beweis zu stellen.¹⁸²⁰ Zum gleichen Zweck wurde u.a die Verbindung zwischen den Dichtern Kavafis sowie Seferis und dem antiken Erbe in den Vordergrund gestellt.¹⁸²¹

1818. In diesem Licht ist es nicht zufällig, dass den Herausgebern bzw. Übersetzern nichts ferner läge, als eine Kanonisierung einzuführen. Zugleich strebten sie aber auch nach Repräsentativität bzw. im Wortlaut von Coulmas nach einer „repräsentativen Funktion.“ Vgl. *Griechische Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Danae Coulmas. Frankfurt am Main: Insel, 2001, S. 244: „Die vorliegende Sammlung griechischer Gedichte stellt keinen Kanon dar. Sie basiert vielmehr auf einer persönlichen Auswahl. Sie beansprucht keine philologische Vollständigkeit, hat aber eine repräsentative Funktion zum Ziel.“ Im gleichen Kontext siehe auch *Das Lied des Parnass. Griechische Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hg. von Chlodwig Plehn. Hannover: Schriftreihe der Deutsch-Griechischen Gesellschaft, 1964, S. 5-7. Plehn war die Repräsentativität, wie folgendem Zitat zu entnehmen ist, das wichtigste Selektionskriterium. So suchte er sich Gedichte aus, die „in Hellas selbst als wesentlich gelten [...] griechisch sind und [...] jedem griechischen Schulkind vertraut [...] und jeder Grieche weiß um die historischen Gegebenheiten, aus denen heraus sie entstanden sind.“

1819. Die mangelhafte Rezeption des modernen Griechenlands im Vergleich zu dem antiken Hellas wurde fast von allen Herausgebern beklagt. Vgl. charakteristisch *Neugriechische Lyriker. Mit einem Geleitwort von Gerhart Hauptmann*. Ausgewählt und übertragen von Karl Dieterich. Leipzig: H. Haessel Verlag, 1928, S. ix, Plehn, *Das Lied des Parnass*, S. 5 oder Evangelos Konstantinou: *Und ewig ruft Kassandra...Eine zweisprachige Anthologie griechischer und deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Ausgewählt, eingeleitet, übersetzt und herausgegeben von Evangelos Konstantinou. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001, S. 23 und 32-33. Insofern kam den Anthologien die Funktion zu, eine Lücke zu schließen bzw. ein unvollständiges und irreführendes Bild über Griechenland zu verbessern bzw. zu ändern.

1820. Alle Anthologisten wandten sich der Kontinuität zu – von Karl Dieterich, der 1928 keine Trennlinie zwischen Hellas und Griechenland sah, bis hin zu Coulmas, die 2002 die These aufstellte, dass die kontinuierliche Entwicklung neugriechischer Lyrik daran sichtbar werde, dass diese in der ältesten Sprache Europas geschrieben wird. – Vgl. Coulmas, *Griechische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, S. 226-227. Einen ähnlichen Standpunkt nahmen Giannakakos und Greiff in *Weiter Stein-Weites Herz* ein. Kontinuität kam bei ihnen auch akzentuiert zur Sprache: „Und deutlich stehen den griechischen Dichtern die Gestalten und Mythen der Antike vor Augen. Sie werden immer wieder anverwandelt und zu neuer Aussage geformt. Die altgriechische Lyrik, die sie ja in ihrer eigenen Sprache erfahren, ist ihnen verpflichtendes Erbe.“ *Weiter Stein-Weites Herz. Moderne griechische Poesie*. Hg. von Kostas Giannakakos und Christian Greiff. Ausgewählt und übersetzt von Kostas Giannakakos und Christian Greiff, mit Handschriften – Faksimiles von Autoren und Zeichnungen von Christian Greiff. München: Babel Verlag, 2002, S. 9.

1821. Die Kontinuität zwischen Hellas und Griechenland zeigte sich exemplarisch an Anthologien, die aus alt- und neugriechischer Dichtung zusammengesetzt wurden, wie z.B. die *Dreitausende Jahre neugriechische Dichtung* von Argyris Sfountouris. Der von Sfountouris ausgesuchte Titel deutete sehr explizit auf die literarische und darüber hinaus auf die sprachliche Kontinuität in Griechenland hin. Im gleichen Kontext siehe auch *Orpheus Melodie. Griechische Lyrik aus drei Jahrtausenden*. Ausgewählt und übersetzt von Christian Greiff. München: Verlag Kunst und Alltag, 1996 sowie die von Gerhard Emrich thematisch konzipierte Anthologie *Athen-Attika-*

Die Kontinuität behauptete sich nicht zuletzt mithilfe der „Naturalisierung von Geschichte“, wie es Anselm Haverkamp zutage brachte.¹⁸²² Kulturelle Kontinuität wurde mit anderen Worten auf eine Landschaft projiziert, die scheinbar von der Antike bis heute gleich geblieben ist. So nahm es kein Wunder, dass einige Anthologien rein griechischer Dichtung mit Bildern griechischer Landschaften versehen sind (siehe Abbildungen 24 und 25). Diese Bilder verfügten nicht nur über ein touristisch bzw. folkloristisch anmutendes Kolorit, sondern sie bestätigten auch Kontinuität dadurch, dass sie historische Sukzession durch die immerwährende Präsenz griechischer Landschaften ersetzten.¹⁸²³

Auf diese Weise gingen zwei Modi der Griechenlandrezeption ineinander über, und zwar eine von der Antike ausgehende Rezeption wie auch eine touristisch-folkloristische. Die griechische Militärdiktatur hatte, wie Haverkamp weiter ausführte „zum erstenmal seit langer Zeit ein politisches Griechenland in den Vordergrund gerückt.“¹⁸²⁴ Diese politische Wahrnehmung Griechenlands ging mit Ritsos' Aufstieg in die Spitzengruppe der anthologisierten Dichter einher, wie es weiter unten zu zeigen ist. Die bilateralen Anthologien blieben folglich an einem Griechenlandsbild haften, das entweder antikisierend, folkloristisch oder politisch gefärbt wurde.

Klassische Stätte. Poetischer Athen-Führer. Hg. von Gerhard Emrich. Darmstadt: Buchges, 2000. Das in der Anbetung hellenischer Klassik verankerte Bild über Griechenland ist am Titel, an der Textauswahl sowie an den im Nachwort erhaltenen Ansichten von Emrich erkennbar. Siehe exemplarisch: Emrich, *Poetischer Athen-Führer*, S. 7.

1822. Anselm Haverkamp: „Griechische Literatur in Deutschland. Bemerkungen zu den Bedingungen der Rezeption neugriechischer Literatur in Deutschland“ in: *Akzente. Zeitschrift für Literatur*. 18. Jahrgang, (1971), S. 173-189, hier S. 179.

1823. Vgl. Haverkamp, „Griechische Literatur in Deutschland“, S. 179-180.

1824. Haverkamp, „Griechische Literatur in Deutschland“, S. 184.



Abbildung 24: *Orpheus Melodie*.
(Titelblatt): Naturalisierung von
Geschichte.

Bevor ich die Stellung der drei Dichter in bilateralen Anthologien näher untersuche, befasse ich mich konzis mit deren Geschichte. Karl Dieterich zeigte sich mit seiner 1928 herausgebrachten Anthologie *Neugriechische Lyriker* als Vorreiter, der die Weichen für die Rezeption neugriechischer Dichtung stellte.¹⁸²⁵ In den darauffolgenden Jahrzehnten (1929-1964) bot sich nur spärlich die Gelegenheit zur anthologischen Rezeption neugriechischer Lyrik. Während der Zeit des Nationalsozialismus (1933-1945) und im ersten Dezennium nach dem Zweiten Weltkrieg lag erwartungsgemäß kein Versuch vor, neugriechische Literatur im deutschsprachigen Raum mittels Anthologien bekannt zu machen.¹⁸²⁶ Die nächsten Versuche eine rein griechische Lyrikanthologie zu erstellen, setzten erst in den 60er-Jahren mit zwei Publikationen ein; zum einen mit der 1960 von Otto Staininger publizierten kleinen Anthologie *Griechische Lyrik der Gegenwart* und zum anderen mit der 1964 von Chlodwig Plehn herausgebrachten Anthologie *Das Lied des Parnass*.¹⁸²⁷

1825. Dieterich, *Neugriechische Lyriker*. Mehr zur Person und Anthologie Dieterichs in: Marilisa Mitsou: „Griechenfreundschaft gegen Philhellenismus? Karl Dieterichs Lyrik-Anthologie als erste Kanonbildung“ In: *Hellas verstehen*, S. 243-268.

1826. Zur Rezeption nicht-deutschsprachiger Literatur in der Zeit des Nationalsozialismus siehe den informativen Text von Birgit Bödeker: „Weltliteratur im Dritten Reich. Zur Rezeption nicht-deutschsprachiger Literatur 1933-1945.“ In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. S. 297-313.

1827. *Griechische Lyrik der Gegenwart*. Übertragen von Otto Staininger. Linz: Hg. vom Kulturrat der Stadt Linz, 1960. Diese Anthologie enthielt keine Gedichte von Kavafis, Seferis oder Ritsos und bleibt deswegen im Rahmen der vorliegenden Arbeit unberücksichtigt. Hierin kamen zehn neugriechische Dichter vor, die zwischen 1906 und

Eine erste Blütezeit erlebten die rein griechischen Anthologien im Zeitraum von 1967-1974. Den Anlass dazu gaben die politischen Missstände in Griechenland bzw. die Militärdiktatur. Auf diese Weise gehörte nicht nur der Literaturtransfer zum Anliegen der Anthologien von Argyris Sfountouris *Dreitausend Jahre Griechische Dichtung* (1971), von Thomas Nikolaou *Diese Landschaft ist hart wie das Schweigen* (1972) und Danae Coulmas *Die Exekution des Mythos fand am frühen morgen statt* (1973), sondern auch das „griechische Problem“ musste mittels Dichtung ins Bewusstsein der deutschsprachigen Öffentlichkeit gerückt werden.¹⁸²⁸

Die Rezeption neugriechischer Lyrik nahm aber erst seit Ende der 80er-Jahre systematischere Züge an. Sieben von insgesamt siebzehn zum untersuchten Korpus gehörenden Anthologien kamen zwischen 1988 und 2002 auf den Markt.¹⁸²⁹ Zur Rezeptionsintensivierung spielten außerliterarische Faktoren, wie z.B. die internationale Buchmesse in Frankfurt 2001, in der Griechenland Gastland war, eine wesentliche Rolle. Die publizistische Aktivität erreichte außerdem um diese Zeit (2001-2002) mit 5 Veröffentlichungen einen zweiten Höhepunkt nach der griechischen Militärdiktatur.

Im folgenden gehe ich der anthologischen Aufnahme der drei Dichter in bilateralen Anthologien nach. Zuerst werden Anthologien dargestellt, die das Augenmerk auf neugriechische oder auf neu- und altgriechische Dichtung richteten;¹⁸³⁰ im Anschluss daran werden die thematisch konzipierten Anthologien und die Lesebücher präsentiert. Dabei rückt besonders ins Blickfeld, ob Veränderungen bzw. Zäsuren im Bild von Kavafis, Seferis und Ritsos zu verzeichnen sind; mit Blick auf die Gedichte-Auswahl und das damit verbundene

1937 geboren wurden, und zwar Manolis Anagnostakis, Minas Dhimakis, Nikos Gatsos, Nikos Liolakis, Nikos Pappas, Miltos Sachtouris, Takis Sinopoulos, Panos Thasitis, Nikiforos Vrettakos und Vasilis Zioghas. Die Gedichte wurden von Otto Staininger (1934) selbst übersetzt. Auf den Übersetzer Staininger traf man auch in der multilateralen Anthologie *Panorama moderner Lyrik*.

1828. *Dreitausend Jahre griechische Dichtung*. In: *Propyläa*. Bd. 9-11. (1971). Sfountouris vermittelte in *Propyläa* einen Eindruck über griechische Dichtung von der Antike bis in die 70er-Jahre hinein. *Diese Landschaft ist hart wie das Schweigen* ist die einzige Lyrikanthologie, die in der DDR über Griechenland herausgebrachte wurde. Siehe: *Diese Landschaft ist hart wie das Schweigen. Neugriechische Lyrik*. Hg. von Thomas Nikolaou. Leipzig: Philipp Verlag, 1972. Ebenfalls in einem politischen Kontext verlief die Anthologie von Coulmas. *Die Exekution des Mythos fand am frühen morgen statt. Texte aus Griechenland*. Hg. von Danae Coulmas. Frankfurt am Main: Fischer, 1973.

1829. Vgl. *Leselust Griechenland*. Hg. von Hans Christian Meiser. München: Goldmann, 1988. *Zwanzig Jahrzehnte Neugriechische Dichtung. Auswahl 1780-1980*. Hg. von Eugenie Emmanuel. Auflage. 2. Athen: Selbstverlag, 1996. *Woher kommt ihr? Neugriechisches Lesebuch*. Hg. von Efrossini Kalkasina und Elisabeth Weiler unter Mitarbeit von Anastasia Apostolidou. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001. Greiff, *Orpheusmelodie*, Coulmas, *Griechische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Konstantinou, *Und ewig ruft Kassandra* und Giannakakos / Greiff, *Weiter Stein-Weites Herz*.

1830. Eine strenge Aufteilung ist nicht immer möglich, da Anthologien vorliegen, wie z.B. die Anthologie *Athen-Attika-Klassische Stätte*, die unter zwei Subkategorien fallen, und zwar unter diejenigen, die alt- und neugriechische Dichtung umfassen und zugleich unter jene, die thematisch konzipiert sind.

Image der Dichter muss am Ende dieses Exkurses ein Vergleich zwischen multilateralen und bilateralen Anthologien gestellt werden.

9.4.1 Von Dieterich über Plehn zu Sfountouris, Nikolaou und Coulmas

Bereits aus Karl Dieterichs Prolog in *Neugriechische Lyriker* (1928) ging die Tendenz unverkennbar hervor, die Rezeption der neugriechischen Lyriker inklusive Kavafis' durch Anschluss an die Antike zu ermöglichen.¹⁸³¹ Die Kavafis-Rezeption verlief hier im Zeichen von bestimmten Vorstellungen über das klassische Hellas. So wurde Kavafis in seiner ersten anthologischen Aufnahme im deutschsprachigen Raum als experimenteller und realistisch-nüchterner Dichter bezeichnet, dessen Dichtung am weitesten und tiefsten in das antik-griechische Leben vorgestoßen ist.¹⁸³² Der antike Stoff wurde, Dieterich zufolge, in der Kavafis-Dichtung dadurch modern gestaltet, insofern der Dichter „seine eigene sensible Anlage auf seine Dichtung übertragen hat.“¹⁸³³

Großes Interesse beansprucht indes die Wiedergabe des Gedichts „Nachmittagssonne“; Dieterich gab im Gegensatz zu allen nachfolgenden Übersetzern das im Original in Ambivalenz verankerte biologische Geschlecht (Sex) der geliebten Person mit „sie“ anstatt mit „er“ wieder. So übersetzte Dieterich den 10. Vers des Gedichts: „Στη μέση το τραπέζι όπου έγραφε“ („In der Mitte der Tisch, woran (er / sie) schrieb“) mit: „Der Tisch, woran sie schrieb, stand in der Mitte“,¹⁸³⁴ dabei fügte sich Dieterich in Wertvorstellungen bzw. Konventionen seiner Zeit ein, mit dem Ziel der Übersetzung bzw. dem Kavafis-Gedicht Rezeptionswürdigkeit zu versichern. Nachfolgende Übersetzer stützten ihre Wortwahl respektive das „er“ gegenüber dem „sie“ auf die Biografie des Dichters ebenso wie auf andere Kavafis-Gedichte, in denen Homosexualität explizit zum Ausdruck kam.¹⁸³⁵

1831. 1921 gab Karl Dieterich drei Kavafis-Gedichte: „Kerzen“, „Treulosigkeit“ und „Nachmittagssonne“ in der Zeitschrift *Λογοτεχνική Ηχώ* in Berlin heraus. Sieben Jahre später erschien die hier besprochene Anthologie *Neugriechische Lyriker*, die nach thematischen Schwerpunkten, und zwar Natur und Leben, Gedankenlyrik, Kulturlyrik und Frauenlyrik in 4 Teile eingeordnet wurde. Vgl. Fußnote 366. Die Anthologie umfasste Dichter, die zwischen 1859 und 1902 geboren wurden. Es ist der Teil „Kulturlyrik“, der mit folgenden Kavafis-Gedichten begann: „Mauern“, „Lebenskerzen“, „Stimmen“, „Morgen am Meere“, „Nachmittagssonne“, „Die Stadt“, „Troer“, „Ionien“, „Treulosigkeit“, „Alexandrinerkönige“, „Antonius gottverlassen“, „Schritte“. (Dieterich, *Neugriechische Lyriker*, S. 69-74). Kavafis ist mit zwölf Gedichten der am stärksten vertretene Dichter; ihm folgten Kostis Palamas mit zehn und Angelos Sikelianos mit sieben Gedichten.

1832. Dieterich, *Neugriechische Lyriker*, S. xiv.

1833. Dieterich, *Neugriechische Lyriker*, S. xiv.

1834. Dieterich, *Neugriechische Lyriker*, S. 70.

1835. Für eine detaillierte Behandlung der Übersetzung Dieterichs siehe: Biza, *Die Rezeption des Werks von Konstantin Kavafis in Deutschland*, S. 63-74.

Auf die nächste Anthologie, die Kavafis- wie auch Seferis-Gedichte enthielt, musste man fast vier Jahrzehnte warten. 1964 erschien in der Edition der Schriftreihe der Deutsch-Griechischen Gesellschaft in Hannover *Das Lied des Parnass* von Chlodwig Plehn.¹⁸³⁶ Vom Vorwort ebenso wie von der Textauswahl ließen sich Rückschlüsse auf die Selektionskriterien und das intendierte Publikum, das Plehn vor Augen hatte, ziehen. Die Gedichte sollten eine Art griechischer Heimatkunde vermitteln und richteten sich an ein konservativ gesinntes Publikum, das sich der Vorstellung verpflichtete, es gäbe eine Verbindung zwischen nationalen Eigenschaften und literarischer Produktion.¹⁸³⁷

Kavafis nahm hier mit drei Gedichten: „Ithaka“, „In Erwartung der Barbaren“ und „Thermopylen“ den dritten Platz ein, nach Palamas und Seferis. *Das Lied des Parnass* ist allerdings die erste bilaterale Anthologie, worin Seferis’ Stimme mit acht Gedichten stärker als die von Kavafis wahrgenommen wurde.¹⁸³⁸ Die zentrale Stellung, die der Seferis-Dichtung von Plehn zugeschrieben wurde, hing sicherlich mit der Verleihung des Nobelpreises für Literatur (1963) zusammen, ein Jahr vor dieser Publikation. Plehn behandelte hier wichtige Merkmale des Seferis-Werks wie z.B. die Auseinandersetzung mit der Moderne, die Zuwendung zur wirklich gesprochenen Sprache sowie zum freien Vers, die Verbalisierung eigener Empfindungen mit Hilfe von Bildern der griechischen Landschaft und des Mythos sowie die pessimistische Stimmung. Dies sind Charakteristika, die zum Topos der Seferis-Rezeption gehören; darüber hinaus legen sie den Grundstein für Seferis’ Wahrnehmung als griechischer Modernist par excellence.¹⁸³⁹

Im Gegensatz zu Seferis wurde Ritsos, der sich bereits 1964 innerhalb sowie außerhalb Griechenlands mit dem Poem *Die Mondscheinsonate* einen Namen gemacht hatte, in *Das Lied des Parnass* totgeschwiegen. Die Erklärung dafür findet sich wohl im Vorwort von Plehn.

1836. Chlodwig Plehn war zur Zeit der Herausgabe Vorsitzender der deutsch-griechischen Gesellschaft in Hannover. Als Anlass zur Erstellung seiner Anthologie gab Plehn das Bedürfnis an, bei Vorträgen über neugriechische Literatur dem Publikum Textstellen aus dem Werk griechischer Lyriker zitieren zu können. (Plehn, *Das Lied des Parnass*, S. 92). *Das Lied des Parnass* ist eine kleine, chronologisch gegliederte Anthologie, die aus fünfzig Gedichten von neunzehn Dichtern zusammengestellt wurde.

1837. Vgl. charakteristisch folgende Stelle, die aus Plehns Sicht den Zusammenhang zwischen Nationalität und Lyrik ans Licht bringt: „Und da die griechische Seele von jeher ihren Ausdruck im Lied, in der Poesie gefunden hat, muß gerade das bislang wenig erschlossene Reich der neugriechischen Lyrik dem Griechenlandfreund besonders reizvoll sein.“ (Plehn, *Das Lied des Parnass*, S. 5).

1838. Folgende Seferis-Gedichte lagen hier vor: Auszüge aus „Nur wenig noch“ und „Die Einsame“, „Das warme Wasser“, „Das Erste was Gott schuf“, „Astyanax“, „Wo immer ich reise, schlägt Griechenland mir Wunden“, „Die neue Schlichtheit“ und „Unsere Heimat“. Vgl. Plehn, *Das Lied des Parnass*, S. 74-79.

1839. Vgl. in diesem Lichte folgende Aussage von Plehn, dass die griechische Literatur mit Seferis, „zu dem geworden, was heute moderne Literatur heißt.“ Plehn, *Das Lied des Parnass*, S. 73.

Darin erklärte Plehn die klassische Zeit, die Größe von Byzanz wie auch die Stolzgefühle angesichts des Freiheitskampfes im Jahr 1821 zum nationalen Besitztum bzw. zum Erbe Griechenlands; zudem musste, Plehn zufolge, der griechisch-orthodoxe Glaube mit berücksichtigt werden, sodass man zu einem vollständigen Verständnis des Griechentums gelange.¹⁸⁴⁰ Von der Antike über Byzanz bis hin zur Gegenwart sah Plehn in der Freiheit ein „wiederkehrendes Motiv der neugriechischen Dichtung.“¹⁸⁴¹ In dieses traditionsbewusst konzipierte und projizierte Bild griechischer Kultur und Geschichte passte der kommunistische Ritsos sicherlich nicht hinein. Ritsos' Griechentum, das sich mit Widerstand im Zweiten Weltkrieg, Bürgerkrieg, Unterdrückung und Verbannung verband, blieb dem Publikum vorenthalten, denn dieses fügte sich nicht in die Ideologie und Poetik des Herausgebers bzw. Übersetzers und des von ihm intendierten Publikums ein, um wieder mit Lefevere zu sprechen. Dieses Verhältnis kehrte sich zugunsten Ritsos' unter dem Einfluss des politischen Interesses an Griechenland in der Zeit der Militärdiktatur (1967-1974) um. Anders gewendet agierten das politische Interesse und Engagement für Griechenland als Auslöser für eine systematische Auseinandersetzung mit der Ritsos-Lyrik, wie im dritten Teil der vorliegenden Arbeit gezeigt wurde.

Anders als im englischsprachigen Raum, wo Ritsos bereits 1949 mit zwei Auszügen aus den Poemen *Das Lied meiner Schwester* und *Frühlingssymphonie* in die von Rae Dalven übersetzte und herausgegebene Anthologie *Modern Greek Poetry* Eingang fand, blieb dieser – auch seine nicht ideologisch-politisch gefärbten Gedichte – im deutschsprachigen Raum bis Anfang der 70er-Jahre komplett unberücksichtigt.¹⁸⁴² Dies bringt die speziell ideologischen Bedingungen der Ritsos-Rezeption im deutschsprachigen Raum erneut ans Licht. Vor 1967 wurde das Gesamtwerk des Dichters in bilateralen Anthologien ignoriert, während seit Anfang der 70er-Jahre ausschließlich die politisch-ideologischen Gedichte (auch in Anthologien) durch das politische Interesse an Griechenland sehr stark ins Blickfeld gerückt wurden.

Ritsos gewann an Boden gegenüber Kavafis und Seferis in der als Sonderheft der Zeitschrift *Propyläa* 1971 verlegten Anthologie *Dreitausende Jahre Griechische Dichtung*.¹⁸⁴³ Hier kamen

1840. Plehn, *Das Lied des Parnass*, S. 6.

1841. Plehn, *Das Lied des Parnass*, S. 6.

1842. *Modern Greek Poetry*. Translated and edited by Rae Dalven. New York: Gaer Associates, 1949, S. 286-291.

1843. *Dreitausend Jahre griechische Dichtung* wurde zum Anlass des 150. Jubiläums des Befreiungskampfes vom Osmanischen Reich zusammengestellt und bezog eine Auswahl aus Übersetzungen griechischer Autoren von der Antike bis 1970 ein. Beachtenswert ist hier das Bemühen, die Griechenlandrezeption von klischeehaften Bildern zu befreien. So wurde die griechische Lyrik anstatt des Lichtes mit dem Motiv des Todes und des Unterganges verbunden.

neun Ritsos-Gedichte vor aus *Wiederholungen*, ein 1971 in Griechenland noch nicht veröffentlichter Gedichtband. Von Kavafis wurde ein fast sieben Seiten langer, umfassender Kommentar mit dem Titel: „Konstantinos Kavafis“ sowie die Übertragung von vier Gedichten, und zwar: „Verlasse der Gott Antonius“, „Ithaka“, „Myris: Alexandrien von 340 n. Chr. und „Wände“ in Panos Lampsides’ Übersetzung abgeliefert; von Seferis sind erstmals im Kontext einer Anthologie Auszüge aus dem Poem „Die Zisterne“ beinhaltet.¹⁸⁴⁴

Die zweite Anthologie, 1972 in der DDR von Thomas Nikolaou erstellt, trug den Titel *Diese Landschaft ist hart wie das Schweigen* und erhob eine sehr deutliche Stimme gegen die Diktatur in Griechenland. Denn als Einleitungswort diente hier ein kurzer Text Pablo Nerudas, 1968 verfasst und ins Deutsche übersetzt von Erich Arent. Darin drückte Neruda sein Entsetzen über die politische Lage in Griechenland aus: „Wir uns unfähig, ohnmächtig fühlen, die tragische Geschichte der Verfolgungen zu tilgen, die Griechenland erdulden muss. [...] Griechenland aber, das erhabene, vergötterte, das herrliche, kann es in diesem Augenblick, nahe schon dem Jahre 2000, gleich sein an Gewalttätigkeit und Grausamkeit den finsternen Tyrannen meines Kontinents? Wie nur kam Athen dazu, nicaraguensisch zu werden?“¹⁸⁴⁵

Neruda sprach ferner Ritsos als seinen Bruder im Geiste an und identifizierte ihn mit dem wahren und ewigen Griechenland.¹⁸⁴⁶ Schließlich schrieb Neruda der vorliegenden DDR-Anthologie eine essenzielle Funktion im Kampf gegen die griechische Militärdiktatur zu: „Die ganze zaubermächtige Poesie dieses Buches, ein jedes Wort, jede Zeile, ist den Unterdrückern feind. Jede einzelne dieser Zeilen vereint dem Weltchor der Freiheit sich, in dem Griechenland, mit der Stimme seiner Dichter singend, wieder seinen Platz einnehmen wird.“¹⁸⁴⁷

In der Gedichte-Auswahl von Nikolaou ist neben der Repräsentativität der Dichter ihre politische Identität ausschlaggebend.¹⁸⁴⁸ Ideologische und politische Faktoren schlugen sich nicht nur in der Textauswahl, sondern auch im Nachwort von Nikolaou nieder. Als Folge machte eine geläufige DDR-Terminologie wie „sozialistisch“, „antiimperialistisch“ oder „kapitalistisch“ als Bezeichnung für literarische und historische Prozesse auf sich

1844. *Dreitausend Jahre griechische Dichtung*, S. 116-126 (Kavafis), 141-144 (Seferis) und 162-168 (Ritsos).

1845. Nikolaou, *Diese Landschaft ist hart wie das Schweigen*, S. 5.

1846. Nikolaou, *Diese Landschaft ist hart wie das Schweigen*, S. 6.

1847. Nikolaou, *Diese Landschaft ist hart wie das Schweigen*, S. 6.

1848. Dichter wie z.B. die hier aufgenommenen: Tefkros Anthias, Melpo Axioti, Tassos Livaditis, Kostas Iannopoulos, Vassilis Vassilikos boten, laut Nikolaou, Beispiele für eine Literatur, „deren Wirkung auf die Beförderung des gesellschaftlichen Fortschritts zielt.“ Nikolaou, *Diese Landschaft ist hart wie das Schweigen*, S. 106-107.

aufmerksam.¹⁸⁴⁹ Auf diese Weise wurde der Militärputsch am 21. April 1967 als Resultat „der Furcht des nordamerikanischen Monopolkapitals vor der anwachsenden demokratischen Kräfte“ in Griechenland gedeutet und Dichtern eine alles überragende Position im Kampf um die Freiheit zugesprochen: „Diese extrem reaktionäre politische Entwicklung verlangt den Zusammenschluß aller patriotischen Kräfte in einer antifaschistisch-demokratischen Front, zu deren Herold die Dichter heute – wie im Befreiungskampf gegen die Türken vor hundertfünfzig Jahren – berufen sind.“¹⁸⁵⁰

In diesem politisch-ideologischen Kontext wurde wie erwartet der Ritsos-Dichtung eine Sonderrolle zugeschrieben. Erstens widmete Nikolaou dem Dichter Ritsos in einem neun Seiten langen Nachwort mehr als eine halbe Seite. Zweitens wurden Ritsos' politische Identität und die auf Grund dessen zweimal im Leben erlittene Verbannung mit Nachdruck erwähnt. Drittens befanden sich die aus dem Ritsos-Werk herauskristallisierten Charakteristika mit Kennzeichen der Sozialistischen Kunst, z.B. mit der Hinwendung zu Wirklichkeit sowie dem Verzicht auf beziehungslose Idyllik und formales Experiment in perfektem Einklang.¹⁸⁵¹ Denn in Anlehnung an Nikolaou bildete die Ritsos-Dichtung die griechische Wirklichkeit ab im Vergleich zur „Ägäis-Poesie“ von Elytis. Viertens war Ritsos mit sieben Gedichten: (Auszüge aus *Griechentum* und „Brief an Joliot-Curie“ wie auch die Gedichte: „Die Hände der Genossen“, „Atemzüge I II III“, „Kleine Beichte“, „Der Schrei der Pfauen“, „Lektionen in Poesie“) der am intensivsten aufgenommene Dichter.¹⁸⁵² Nicht zuletzt ist der Titel dieser Anthologie (*Diese Landschaft ist hart wie das Schweigen*), der auf einen Vers aus Ritsos' *Romiosini* sehr pointiert anspielte, ein äußerst klarer Beweis für die dem Dichter Ritsos beigemessene Bedeutung.¹⁸⁵³

1849. Siehe z.B. Nikolaou: *Diese Landschaft ist hart wie das Schweigen*, S. 104: „In dieser Zeit (Anfang des 20. Jahrhunderts) formieren sich die Kräfte, die die Nation aus der sich nach der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution in Rußland weiter vertiefenden Krise des Kapitalismus herauszuführen gewillt waren [...]“. In Bezug auf die literarische Produktion in der Zeit des Zweiten Weltkriegs schrieb Nikolaou, dass die Werke der griechischen Schriftsteller aus jener Zeit „zum Besten gehören, was vor und während des zweiten Weltkriegs an antifaschistischer Literatur geschrieben wurde.“ (Nikolaou, *Diese Landschaft ist hart wie das Schweigen*, S. 105).

1850. Nikolaou, *Diese Landschaft ist hart wie das Schweigen*, S.106.

1851. Nikolaou, *Diese Landschaft ist hart wie das Schweigen*, S. 107.

1852. Siehe Nikolaou, *Diese Landschaft ist hart wie das Schweigen*, S. 68-78. Vier Gedichte: „Atemzüge I, II, III“, „Kleine Beichte“, „Der Schrei der Pfauen“ und „Lektionen in Poesie“ wurden dem DDR-Auswahlband *Die Wurzeln der Welt* entnommen. Die Übertragung des ersten Teils aus *Romiosini* ging auf das Konto von Thomas Nikolaou zurück; der Auszug aus „Brief an Joliot-Curie“ wurde von Stephan Hermlin übersetzt, während das Gedicht „Die Hände der Genossen“ von Vagelis Tsakiridis übersetzt wurde.

1853. Kavafis und Seferis richteten sich hingegen mit jeweils vier Gedichten auf dem zweiten Platz ein, und zumal mit: „Kerzen“, „Che fece...Il gran rifiuto“, „Die Barbaren erwartend“, und „Fern“ in Helmut von den Steinens Übersetzung und: „Rückkehr aus der Fremde“, „Wir kannten sie nicht“, „Der Hafen ist alt“, „Hier enden die Werke“; ersteres wurde von Argyris Sfountouris übersetzt, wohingegen die anderen drei von Christian

Die dritte Anthologie, betitelt als *Die Exekution des Mythos fand am frühen morgen statt*, wurde 1973 von Danae Coulmas im Fischer Verlag herausgegeben. Die Textauswahl fußte ausschließlich auf einer Selektion aus drei griechischen Veröffentlichungen *18 Texte* (1970), *Neue Texte* (1971) und *Neue Texte II* (1971), die als Widerstandsakt gegen die Junta konzipiert wurden.¹⁸⁵⁴ Zu Wort kam Seferis mit zwei Gedichten: „Stechginster“ und „Kap der Katzen“ sowie mit der gegen die Diktatur abgegebenen Erklärung vom 28. März 1969; Ritsos hingegen wurde mit Auszügen aus dem längeren Poem *Die Zerstörung von Milos* vertreten.¹⁸⁵⁵ Dies ist allerdings die allererste Präsentation dieser Gedichte auf deutschsprachigem Boden. Den Texten wurde ein zehn Seiten langes Vorwort, verfasst von Coulmas, vorangestellt, in dem die Herausgeberin den aufgenommenen Gedichten akzentuiert politisches Gewicht verlieh. Die Texte, die hier Eingang fanden, agierten als „historische Dokumente einer Zeit, in der das Wort gegen die Diktatur als politische Tat begriffen wurde, aber ebenso als Zeugnisse einer Haltung, die auch jetzt, unter der günstigen Voraussetzungen der Freiheit unverzichtbar ist,“ wie Coulmas im Vorwort zur zweiten Auflage anmerkte.¹⁸⁵⁶

Die Anthologien von Sfountouris, Nikolaou und Coulmas hatten gemeinsam, dass sie als Solidaritätsaktionen mit Griechenland konzipiert wurden; von daher wurde verständlich, dass politische Belange mit in den Blick genommen wurden.¹⁸⁵⁷ Von Ritsos' Exklusion aus Plehns *Das Lied des Parnass* bis zu seiner gleichberechtigten Stellung mit Kavafis und Seferis, die er

Enzensberger übersetzt wurden. Vgl. Nikolaou, *Diese Landschaft ist hart wie das Schweigen*, S. 46-48 und S. 84-87.

1854. Aus dem Titel ist ein Hinweis auf die Exekution des Mythos bzw. auf den Missbrauch des Mythos und die Verfälschung der Geschichte seitens der Obristen herauszulesen. Die Anthologie von Coulmas wurde elf Jahre später (1984) zum 10. Jubiläum der Wiederherstellung der Demokratie in Griechenland im Romiosini Verlag neu aufgelegt. *Die Exekution des Mythos fand am frühen Morgen statt. Texte aus Griechenland*. Hg. von Danae Coulmas. Frankfurt am Main: Fischer 1973 und Auflage. 2. Köln: Romiosini, 1984.

1855. Die *Neuen Texte II* begannen mit dem Seferis-Gedicht: „Stechginster“, welches das Schicksal der Tyrannen symbolisch darstellte, während das Gedicht: „Kap der Katzen“ dem Band *18 Texte* vorangestellt wurde. Mit Ritsos-Poem: *Die Zerstörung von Milos* fangen wiederum die *Neuen Texte* an. Vgl. Coulmas, *Die Exekution des Mythos* (1984), S. 13.

1856. Coulmas, *Die Exekution des Mythos* (1984), S. 8. Das gesamte Vorwort von Coulmas wies einen politisch-kämpferischen Charakter auf, ohne dabei literarische Entwicklungen außer Acht zu lassen. Coulmas ging u.a. auf die Frage nach der literarischen Produktion bzw. nach der Dialektik zwischen Wort und Verhinderung des Wortes in einer Diktatur ein und thematisierte die von Autoren abverlangten kreativen Lösungen, wenn sie in unfreien Staaten, z.B. unter Zensur, leben und ihre Werke produzieren; diese greifen oft zur Parabel oder Metapher und bedienen sich einer chiffrierten Sprache. Siehe: Coulmas, *Die Exekution des Mythos* (1984), S. 11-18 vor allem S. 13-15.

1857. Vgl. Coulmas' scharfe und treffende Kritik an der Militärdiktatur: „Die Militärs übernehmen eine – in Ermangelung eigener geistiger Ziele im nachhinein als neu deklarierte – Ideologie, indem sie die Vergangenheit des Landes, klassische Antike und orthodoxes Christentum, Attika und Byzanz, als Identifikationsobjekt für ihr „Hellas“ mißbrauchen.“ Coulmas, *Die Exekution des Mythos* (1984), S. 16. Im gleichen Kontext siehe auch die Charakterisierung der Machtergreifung als einen „in Europa einmaligen Fall reiner Usurpation der Macht, ohne Massenbasis, ohne Partei, ohne ideologische Rechtfertigung.“ Coulmas, *Die Exekution des Mythos* (1984), S. 10.

als „Griechenlands großer linker Dichter“ in den Anthologien von Sfountouris, Nikolaou und Coulmas erlangte, sind acht Jahre vergangen.¹⁸⁵⁸ In diesem Zeitraum kulminierte ein politisches Interesse an Griechenland, das in einer intensiven Auseinandersetzung mit Ritsos und zugleich in einem Desinteresse für Kavafis resultierte. Kavafis-Gedichte kamen in der Anthologie von Coulmas nicht vor und hatten zudem keine zentrale Stellung in der Anthologie von Nikolaou inne, da Kavafis mit der politischen Zielsetzung dieser Anthologien unvereinbar war. Es waren bei Sfountouris, Nikolaou und Coulmas vorwiegend außerliterarische Faktoren, die die Dichterselektion und die Gedichte-Auswahl diktierten.

In den zwei nachfolgenden Jahrzehnten (1974-1995) ist ein Tiefpunkt in der anthologischen Aufnahme der drei Dichter zu verzeichnen; wenn man von dem 1988 herausgebrachten Lesebuch *Leselust Griechenland* absieht,¹⁸⁵⁹ konnten keine weiteren bilateralen Anthologien mit Gedichten der drei Dichter ermittelt werden. Das registrierte Desinteresse für Griechenland hing wohl damit zusammen, dass das seit 1974 demokratisch regierte und modernisierte Land den idyllischen und politischen Zauber für den deutschsprachigen Leser verloren hatte. Insofern ist interessant zu eruieren, wie Herausgeber bzw. Übersetzer seit den 90er-Jahren die Aufmerksamkeit wieder auf Kavafis, Seferis und Ritsos lenkten.

9.4.2 Bilaterale Anthologien nach 1990

Eine Neubelebung erfuhren die bilateralen Anthologien mit zwei Publikationen, die im selben Jahr (1996) erschienen. *Orpheusmelodie* herausgegeben und übersetzt von Christian Greiff umfasste griechische Lyrik aus drei Jahrtausenden, wobei die Anthologie zu 67% altgriechische Autoren enthielt; die neugriechischen Autoren nahmen die letzten neunundfünfzig von insgesamt zweihundert- einundachtzig Seiten ein. In der von Eugenie Emmanuel editierten Anthologie *Zwanzig Jahrzehnte Neugriechische Dichtung. Auswahl 1780-1980* wurde hingegen die neugriechische Dichtung mit fast 60 Dichtern hinreichend abgebildet. Das, was bei beiden Publikationen auffällt, ist die radikal voneinander abweichende Gewichtung der drei Dichter.

Greiff übernahm die drei folgenden Kavafis-Gedichte: „Auf einem Schiff“, „Ithaka“ und „Trojanarschicksal“; an den beiden letzten sah Greiff den Standpunkt bestätigt, dass sich Kavafis von mythologischen Themen inspirieren ließ.¹⁸⁶⁰ Von Seferis, in dem Greiff ähnlich

1858. Coulmas, *Die Exekution des Mythos*, S. 12.

1859. Siehe hier das Kapitel 9.4.3.

1860. Greiff, *Orpheusmelodie*, S. 239.

wie Plehn den Begründer der Moderne in Griechenland sah, wurden sechs Strophen aus dem Poem „Ερωτικός Λόγος“ („Liebeswort“) sowie das Gedicht „Im kleinen Garten“ übernommen, und zwar erstmals in einer Anthologie.¹⁸⁶¹

Konträr zu Kavafis und Seferis fand Ritsos keinen Eingang in Greiffs Anthologie. Kurioserweise wurde der Name Ritsos nicht mal im Kontext der in Griechenland sehr verbreiteten Lyrikvertonungen erwähnt. Und dies obwohl die Verknüpfung zwischen Volks- und Kunstlied am Beispiel des Ritsos-Werks, z.B. anhand von *Epitaph, Romiosini, 18 Kurzlieder der bitteren Heimat*, exemplarisch aufgezeigt wurde. Wie bekannt legte die Vertonung der Ritsos-Gedichte, z.B. von Mikis Theodorakis, einen wichtigen Baustein für die Gedichte-Vertonung in Griechenland. Unter diesem Aspekt kommt die Nicht-Erwähnung des Ritsos-Namens einer gravierenden Unterlassung gleich.¹⁸⁶²

Die Anthologie von Greiff ist schließlich für eine folkloristische Wahrnehmung Griechenlands kennzeichnend; Zeugnis davon legen die die Texte begleitenden Photographien ab. Diese versinnbildlichen die Gedichte und vermitteln, so laut Greiff, einen Eindruck aus den „Bedingungen des täglichen Lebens in Dorf und Stadt im Anblick der Natur“, unter denen die Gedichte entstanden. Somit treten die Photographien in Zwiegespräch mit den Texten.¹⁸⁶³ Es ist fragwürdig, ob sich die Photographien tatsächlich nahtlos in die Lektüre und Interpretation der Gedichte einfügen.

Das Kavafis-Gedicht „Auf einem Schiff“ wurde z.B. mit einem Bild der Ägäis versehen, das einer Griechenlandrezeption im Zuge mediterraner Landschaften idealtypisch entsprach.¹⁸⁶⁴ Im Gedicht ging es aber nicht um das Meer, weder um das Ionische noch um das Ägäische, sondern um einen vom lyrischen Ich gestellten Vergleich zwischen einer an Deck eines Schiffes schnell umrissenen Bleistiftzeichnung einer geheimnisvollen, männlichen Person und dem im Gedächtnis gebliebenen Image derselben Person. Im Gedicht kam es folglich nicht darauf an, die Schönheit einer Naturlandschaft, sondern die eines mysteriösen Mannes zu beschwören. In diesem Licht lenkte das Bild vom eigentlichen thematischen Schwerpunkt des Gedichtes ab.

1861. Greiff, *Orpheusmelodie*, S. 259.

1862. Der Vollständigkeit halber muss hier ergänzt werden, dass Greiff dreizehn Jahre später (2009) zu Ritsos' 100. Geburtsjubiläum das längere Poem *Frühlingssymphonie*, woraus bis 2009 lediglich Auszüge auf Deutsch vorlagen, in einer zweisprachigen Ausgabe herausgab. Siehe: Jannis Ritsos: *Frühlingssymphonie. Griechisch-Deutsch*. Übers. von Christian Greiff. Norderstedt: Books on Demand, 2009.

1863. Greiff, *Orpheusmelodie*, S. 7.

1864. Greiff, *Orpheusmelodie*, S. 240-241. Das Gedicht „Trojanerschicksal“ ist wiederum mit einer Photographie Trojas versehen. Siehe Greiff, *Orpheusmelodie*, S. 246.

Diese Bilder sind folglich in die „individuelle Intention“ des Herausgebers ebenso wie in „kulturelle“ bzw. „kulturpolitische Rahmenbedingungen“ und nicht zuletzt in „verlagsstrategische Erwägungen“ eingebunden.¹⁸⁶⁵ Insbesondere verschrieb sich Greiff dem Ziel, seine Übersetzungen seien „dem Reisenden willkommene Zutat zur Erfahrung“ und „dem Menschen, der zu Hause die griechische Sprache und Kultur studiert, eine Ausweitung des Horizontes hin zur Poesie.“¹⁸⁶⁶ Gekoppelt an literarische sowie reale Entdeckungsreisen Griechenlands mieden diese Bilder die herkömmliche, stereotypische Griechenlandsrezeption nicht; diese lag in der Fixierung auf antikes Erbe und mediterranen Reiz.¹⁸⁶⁷ Dahinter versteckte sich wohl auch das Ziel, Griechenlands Kontinuität im Kontext der bereits erwähnten Naturalisierung der Geschichte zu sichern. Antike und Gegenwart sind nicht nur über die griechische Sprache und Poesie, sondern auch über historische Ruinen und Landschaften miteinander verbunden. Es versteht sich von sich, dass der auf politische Wirklichkeit fixierte Ritsos der Gestaltung sowie Zielsetzung dieser Anthologie widersprechen würde.

Die im selben Jahr (1996) von Eugenie Emmanuel editierte Anthologie *Zwanzig Jahrzehnte Neugriechische Dichtung* stellte sich als die bis zu diesem Zeitpunkt umfangreichste bilaterale Anthologie dar. Emmanuel ließ wie Greiff die Originale mitabdrucken und ordnete die aufgenommenen Dichter chronologisch ein. Das mit der Publikation verfolgte Ziel wurde vom Übersetzer und Herausgeber folgendermaßen definiert: „Dem fremden Leser, entsprechend seiner jeweiligen geistigen Stimmung, eine Unterhaltung und gleichzeitig die Möglichkeit zu bieten, seine Kenntnisse über internationale Poesie zu bereichern.“¹⁸⁶⁸

Die Stellung der drei Dichter in Emmanuel's Anthologie führt zu den folgenden Resultaten. Kavafis wurde als Einzelfall in der griechischen Literaturgeschichte wahrgenommen im Hinblick auf den Stil, die Denkweise sowie auf die Tatsache, dass er sich zu keiner literarischen Schule bekannte.¹⁸⁶⁹ Die Verbindung der Kavafis-Dichtung mit der Antike blieb

1865. Schlosser, „Aufstehn möchte ich, fortgehn und sehn“, S. 314.

1866. Greiff, *Orpheusmelodie*, S. 7.

1867. Vgl. die Photographien des Meeresbodens, einer Ziege, der Blumen, eines ruhigen Hafens, die Gedichte von Alkman, Sappho, Bakchylides und Leonidas von Tarent begleiteten. Greiff, *Orpheusmelodie*, S. 36, 48, 88, 174 und 246.

1868. Emmanuel, *Zwanzig Jahrzehnte neugriechische Dichtung*, S. 14. Es handelt sich um eine bibliophile Ausgabe, die in einer Auflage von tausend Exemplaren herausgegeben wurde. Die Anthologie wurde nicht in Buchhandlungen vertrieben. Sie stand in Bibliotheken des deutschsprachigen Raumes zur freien Verfügung und konnte auch auf Wunsch kostenlos bezogen werden. *Zwanzig Jahrzehnte Neugriechische Dichtung* erschien nicht zuletzt in Athen; sie ist somit die einzige Anthologie, die nicht im deutschsprachigen Raum gedruckt wurde.

1869. Emmanuel, *Zwanzig Jahrzehnte neugriechische Dichtung*, S. 151.

auch bei Emmanuel unabdingbarer Bestandteil seines Bildes; es wurde z.B. betont, dass „Kavafis mit Vorsatz Geschehnissen aus der Antike ein mildes philosophisches Gewürz seiner Dichtung beigibt.“¹⁸⁷⁰ Die meisten ausgewählten Gedichte, die abgesehen von dem 1923 verfassten „Theater in Sidon (4. Jahrhundert. n. Chr.)“, zu den früheren Kavafis-Gedichten gehörten, drückten eine lebensphilosophische und kulturelle Haltung aus. Gleichzeitig schlug sich aber die Stimme „des anderen“ bzw. des homoerotischen Kavafis, sowohl im kurzen Vorwort zum Dichter als auch in der Textauswahl, schüchtern und zögernd nieder.¹⁸⁷¹ Emmanuel war somit der erste Anthologist, der im Rahmen einer bilateralen Anthologie den homoerotischen Kavafis behandelte bzw. zur Sprache kommen ließ.¹⁸⁷²

Für das in Anthologien bereits überlieferte Seferis- und Ritsos-Bild unternahm Emmanuel keine Neubewertung. Die Verbindungslinie mit der Antike wurde am Beispiel beider Dichter in den Vordergrund gestellt. Laut Emmanuel suchte Seferis die Wiederherstellung der „Berührung eines einfachen Menschen mit der historischen hellenischen Umwelt“, während Ritsos Antike und Tradition mit zeitgenössischem Geschehen zu verbinden wusste.¹⁸⁷³ Vierzehn Seferis-Gedichte wurden ausgewählt, die sein Schaffen von dem ersten herausgebrachten Gedichtband *Wende* (1931) bis hin zu *Logbuch III* (1955) abdeckten;¹⁸⁷⁴ die Textauswahl aus dem Ritsos-Werk blieb hingegen auf die ersten sieben Teile von *Epitaph* begrenzt. Eine Rechtfertigung für diese eingeeengte Auswahl fand sich im einleitenden Vorwort zu Ritsos. Da hieß es, dass *Epitaph* „das Meisterwerk“ sei, „mit dem J. Ritsos besonders berühmt wurde.“¹⁸⁷⁵ *Epitaph* trug zwar wesentlich zu Ritsos' Renommee bei; es erwies sich aber als kolossale Einengung, die Auseinandersetzung mit Ritsos anno 1996 auf dieses einzige Poem zu reduzieren. Des Weiteren vermittelte die von Emmanuel getroffene Auswahl keinen vollständigen Eindruck von *Epitaph*, da der wesentliche ideologische Faden, der das Poem durchzog bzw. die Verwandlung der klagenden Mutter in eine Kämpferin mit sozialistischem Bewusstsein komplett außer Acht gelassen wurde.

1870. Emmanuel, *Zwanzig Jahrzehnte neugriechische Dichtung*, S. 14.

1871. Sieben von zwölf Gedichten griffen auf die Periode 1897-1904 zurück. Die erotischen Gedichte, die hier Aufnahme fanden, sind: „So innig habe ich“, „Vor dem Tabakladen“ und „Theater im Sidon (4.Jh. n. Chr.)“. Emmanuel, *Zwanzig Jahrzehnte neugriechische Dichtung*, S. 171, 173 und 175 entsprechend. In dem Vorwort bezog sich Emmanuel auf siebenundzwanzig Gedichte, die Kavafis über „sein intimes sinnliches Leben“ verfasste. Emmanuel, *Zwanzig Jahrzehnte neugriechische Dichtung*, S.151.

1872. Emmanuel, *Zwanzig Jahrzehnte neugriechische Dichtung*, S.151.

1873. Emmanuel, *Zwanzig Jahrzehnte neugriechische Dichtung*, S. 14.

1874. Dabei verriet die Textauswahl die Vorliebe Emanuels für *Mythistorema*, denn die Hälfte der Gedichte gingen auf diesen Gedichtband zurück.

1875. Emmanuel, *Zwanzig Jahrzehnte neugriechische Dichtung*, S. 431.

Es gilt schließlich festzuhalten, dass sich Greiffs und Emmanuels Anthologien auf die direkte Verbindung zwischen neugriechischer Dichtung und griechischer Antike stützten; zudem bekommt man den Eindruck, dass ideologische Faktoren bei der Ritsos-Rezeption in bilateralen Anthologien bis in die 90er-Jahre hinein eine sehr wichtige Rolle spielten. Denn entweder wurde der Ritsos-Name entweder nicht erwähnt (Greiff) oder die erstaunliche Vielfalt seines Werkes wurde in der Gedichte-Auswahl nicht gewürdigt (Emmanuel). Man liegt richtig zu behaupten, dass die erste bilaterale Anthologie, die ein vollständiges Ritsos-Bild jenseits aller politischen Tabus überlieferte, 2001 von Danae Coulmas (*Griechische Lyrik des 20. Jahrhunderts*) herausgegeben wurde. Hierin wurden Kavafis mit siebzehn, Seferis mit dreizehn und Ritsos mit fünfzehn Gedichten erstmals gleichwertig und sehr repräsentativ dem deutschsprachigen Publikum vorgestellt.

Danae Coulmas arbeitete, im Gegensatz zu den meisten Anthologisten, mit Übernahme fremder Übersetzungen. Ins Spiel kommt folglich auch die übersetzerische Kanonisierung; den größeren Teil der Kavafis-Übersetzungen (zehn an der Zahl) entnahm Coulmas der Ausgabe *Brichst du auf gen Ithaka* (1983) von Wolfgang Josing, dessen Kavafis-Übertragung in multilateralen Anthologien kaum beachtet wurde. Darauf folgte Michael Schröder mit sechs Übersetzungen aus *Um zu bleiben*, während sich Dadi Sideri mit drei Übersetzungen ihm unmittelbar anschloss.¹⁸⁷⁶ Den weitaus größten Anteil der Kavafis-Gedichte stellten nach wie vor diejenigen, die vor 1918 zu Papier gebracht wurden. Von den Gedichten, die nach 1918 verfasst wurden, sind hier nur drei vorhanden.¹⁸⁷⁷ Daraus ist zu folgern, dass die nach 1918 geschriebenen Kavafis-Gedichte, welche explizit auf Homosexualität verweisen, auch in dieser Anthologie zurückhaltend auftraten.¹⁸⁷⁸

Für die Übersetzung der meisten Gedichte aus Ritsos-Werk (Teil I und IV aus *Romiosini*, das erste Gedicht zu Kavafis: „Der Raum des Dichters“ sowie die Gedichte „Nacht“ und „Nachträglich“) wurde die Übersetzung von Kamarinea bevorzugt.¹⁸⁷⁹ Dazu kamen vier Gedichte, die den DDR-Ausgaben, und zwar der Anthologie *Diese Landschaft ist hart wie das Schweigen* und dem Auswahlband *Milos geschleift* entnommen wurden.¹⁸⁸⁰ Mit berücksichtigt

1876. Coulmas, *Griechische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts*, S. 259.

1877. Diese Gedichte sind folgende: „Aus der Schule des berühmten Philosophen“ (1921), „Myris. Alexandria, 340 nach Christus“ (1929) und „Im Jahre 200 v. Chr.“ (1931).

1878. Die erotischen Kavafis-Gedichte, die hier auftraten, sind: „Grau“, „Komm zurück“, „Eine Nacht“ in Übersetzung von Michael Schröder und: „Fern“ in Übersetzung von Dadi Sideris.

1879. Coulmas, *Griechische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts*, S. 271.

1880. Coulmas, *Griechische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts*, S. 271. Es handelt sich in diesem Fall um folgende Gedichte: ein Auszug aus „Brief an Joliot-Curie“ in der häufig aufgenommenen Übertragung von

wurden allerdings ältere BRD-Übersetzer, wie Günter Dietz mit der Übersetzung des Gedichts „Erkenntnis des Unbestimmten“ aber auch jüngere Übersetzer wie Wedekind und Kutulas.¹⁸⁸¹

Es zeichnete sich somit eine Vorliebe für Ritsos- ebenso wie für Kavafis-Übersetzer wie Josing, Kamarinea und Dietz aus, die in multilateralen Anthologien außer Acht gelassen wurden. Zugleich bezeugte das im Nachwort von Coulmas skizzierte Ritsos-Bild ebenso wie die Gedichte-Auswahl, die sich von den früheren, in den 40er- und 50er-Jahren verfassten Werken: *Romiosini*, „Brief an Joliot-Curie“, *Die Architektur der Bäume* und die *Tagebücher des Exils*, bis hin zu in den 60er- 70er- und 80er-Jahren hinein veröffentlichten Gedichten erstreckte: *Zeugenaussagen*, *12 Gedichte zu Kavafis*, *Praktikum im Sommer*, *Nebenstraße*, *Steine*, *Monovassia*, dass das Ritsos-Werk die Grenzen einer politischen bzw. engagierten Dichtung übersprang und keine verallgemeinerte Etikettierung, wie z.B. kommunistische Dichtung, zuließ.¹⁸⁸²

Mit Blick auf die übersetzerische Kanonisierung aus dem Seferis-Werk ließ sich auch an Coulmas' Auswahl eine deutliche Neigung zur Übersetzung von Christian Enzensberger ausmachen. Ein großer Teil, insgesamt zehn Gedichte, ging auf die Ausgabe *Giorgos Seferis. Poesie* von Enzensberger zurück;¹⁸⁸³ die übrigen drei Gedichte wurden zwei früheren Publikationen von Coulmas entnommen, und zwar der von ihr herausgegeben Anthologie *Die Exekution des Mythos fand am frühen morgen statt* und der Ausgabe *Geheime Gedichte*.¹⁸⁸⁴ Die Gedichte-Auswahl aus dem Seferis-Werk verriet Coulmas' Präferenz für *Mythistorima* sowie für die *Geheime Gedichte*, da die Mehrzahl der Gedichte auf diese beiden Gedichtbände zurückging.

Stephan Hermlin, das Gedicht „Atemzüge II“ in Übersetzung von Bernd Jentzsch und Klaus-Dieter Sommer sowie zwei Auszüge aus den längeren Poemen *Die Mondscheinsonate* und *Milos geschleift* jeweils in Margarete Hannsmanns und Hubert Witts Übersetzung.

1881. Coulmas, *Griechische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts*, S. 271. Das Gedicht „Der Friedhof von Diminio“ wurde der Ausgabe *Gedichte* (Wedekind) entnommen; die Auszüge aus *Verbannungstagebücher* sowie die Gedichte „Deformationen“, „Monovassia“, „Angaben zur Identität“ und „An Sappho“ gingen auf die von Asteris Kutulas herausgegebene Ausgabe *Deformationen. Eine innere Biografie* zurück.

1882. Coulmas, *Griechische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts*, S. 233.

1883. Folgende Gedichte aus *Mythistorima* lagen in der Übersetzung von Christian Enzensberger vor: „Wir die wir auszogen“, „Den Boten“, „Denk an das Bad...“, „Die Argonauten“, „Was denn suchen unsere Seelen...“, „Unser Land ist verschlossen“, „Quid πλατάνων opacissimus“, „Da nun vieles und so viel vorüberzog“ und aus *Die Drossel*, „Das Haus am Meer“. Coulmas, *Griechische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts*, S. 272.

1884. Das Gedicht „Stechginster“ wurde der Anthologie *Die Exekution des Mythos fand am frühen Morgen statt* entnommen. Die restlichen Gedichte „Du hast schon vor langer Zeit gesagt...“, „Die Flamme stillt die Flamme“, „Wann wirst du wieder sprechen...“, „Unten im Lorbeer“, „Die Pappel im kleinen Garten...“, „Die See, die sie Stille nennen“, „Jetzt, mit dem geschmolzenen Blei“ gingen auf den Band *Geheime Gedichte* zurück. Vgl. Coulmas, *Griechische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts*, S. 272-273.

Coulmas fügte dem Kavafis-Bild neue Elemente hinzu. Einerseits sprach Coulmas als erste Herausgeberin am Beispiel von Kavafis explizit über „homoerotische Wollust von hoher Ästhetik“;¹⁸⁸⁵ andererseits wurde Kavafis in deutlichen Konturen als erster griechischer moderner Dichter dargestellt, der in der heutigen Zeit nichts an Aktualität einbüßte. Die Aktualität bzw. Brisanz wie auch den weltweiten Erfolg der Kavafis-Lyrik führte Coulmas u.a. auf inhaltliche und formale Merkmale zurück, wie auf den „adjektivarmen suggestiven Duktus“, die „kurze pointierte Handlungsabläufe“, die Ironie, und den Verzicht auf Reim nach 1911.¹⁸⁸⁶ In diesem Lichte ist es nicht überraschend, dass Kavafis eine Sonderstellung im Rahmen einer Anthologie zugeteilt wurde, die sich eigentlich zum Ziel setzte, den deutschen Leser mit weniger bekannten Dichtern und Dichterinnen der Nachkriegszeit, der 70er- 80er- und sogar der 90er-Jahre, vertraut zu machen.¹⁸⁸⁷

Ausgangspunkt der Dichtung von Seferis und Ritsos ist, in Anlehnung an Coulmas, die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Gräzität bzw. des Griechentums. Konträr zu Plehn (1964) setzte Coulmas die Suche nach Gräzität auch in Verbindung mit Ritsos. Während „Griechen zu sein“ für Seferis „ein tragisches Bewußtsein zu haben von ewigem Fortbestand, von Stolz und von Bürde zugleich“ hieß, verlegte Ritsos aus einer linken Perspektive den Akzent auf geschichtliches Leid, Unterdrückung und Resistenz. Bei Ritsos sei Gräzität mit *Romiosini* gleichbedeutend, wobei letztere auf die „Zusammengehörigkeit des Volkes als Subjekt, aber auch als Geschichte erleidendes Objekt“ hindeutet, wie Coulmas konstatierte.¹⁸⁸⁸

An den Vertonungen aus dem Seferis- und Ritsos-Werk ließ sich ferner die Aufhebung der Grenze zwischen hoher und populärer Kunst zeigen. Die Seferis- und Ritsos-Gedichte, die vertont wurden, erfreuten sich großer Beliebtheit; sie wurden aufgeführt, gesungen und agierten in politisch brisanten Zeiten sogar als Widerstandslieder. Die Vertonungen und die politische Funktion, die diesen zukam, bildeten einen Bestandteil des Bildes der beiden Dichter. Coulmas ließ hiermit Seferis näher an Ritsos herantreten und vice versa Ritsos in die Nähe von Seferis rücken. Auf diese Weise wurde von Coulmas eine gegenseitige Annäherung zwischen Seferis und Ritsos vollzogen, die in früheren Jahrzehnten sowohl aus einer

1885. Coulmas, *Griechische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts*, S. 239.

1886. Coulmas, *Griechische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts*, S. 230.

1887. Coulmas, *Griechische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts*, S. 225.

1888. Coulmas, *Griechische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts*, S. 233.

konservativen (Plehn, Greiff) als auch aus einer linksradikalen Perspektive (Kerker) unmöglich gewesen wäre.¹⁸⁸⁹

Wie bereits geschildert, trug 2001 die Frankfurter Literaturmesse mit Griechenland als Gastland zur Intensivierung der publizistischen Aktivität für bzw. über Griechenland bei. Auf diese Weise erschien noch im selben Jahr eine weitere Anthologie mit dem ausdrücklich auf die Antike verweisenden Titel *Und ewig ruft Cassandra...Zweisprachige Anthologie griechischer und deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Im Titel klang die Erneuerung an, die mit dieser Anthologie einherging. *Und ewig ruft Cassandra* ist dem Ziel eingeschrieben, anhand einer Auswahl aus griechischer (62 Lyriker) sowie deutscher Lyrik (36 Lyriker) des 20. Jahrhunderts eine Brücke der Verständigung zwischen beiden Ländern zu schlagen;¹⁸⁹⁰ zudem signalisierte sich eine Veränderung im Hinblick auf die Rezeption der drei Dichter, und zwar verlagerte sich der Schwerpunkt von Gedichten, die stellvertretend für ihr Oeuvre standen, auf weniger bekannte Gedichte. Dies bedeutete im Kern, dass *Und ewig ruft Cassandra* neue Gedichte lancierte bzw. eine inhaltliche Erneuerung herbeiführte.

Hiermit tauchten erstmals in einer Anthologie zwei Kavafis-Gedichte auf, die nicht zum Hauptwerk des Dichters gehörten. Es ist das unveröffentlichte Gedicht „Lohengrin“ sowie das verworfene Gedicht „Ödipus“.¹⁸⁹¹ Hinzu kamen zwei Kavafis-Gedichte: „Die Fenster“ und „Die Stadt“, die zum Hauptwerk gehörten und bereits anthologisch eingeführt wurden.¹⁸⁹² Ähnlich verhielt es sich mit Ritsos. Aus seinem wohl umfangreichsten Werk wurden drei Spätgedichte ausgesucht: „Die Wehrlosen“ und „Musikalischer Ersatz“ aus *Korrespondenzen* (1985) sowie das Gedicht „Bittere Erkenntnis“ aus dem postum herausgebrachten Gedichtband *Die Umkehrbilder des Schweigens*; dazu kam ein vergleichsweise älteres Gedicht (1963) „Die letzte Stunde“ aus den *12 Gedichte zu Kavafis*.¹⁸⁹³ Es ist alles in allem eine Textauswahl, die nicht anstrebte, dem Ritsos-Bild als Dichter-Symbol der Linken nachzukommen. Die Auswahl aus dem Seferis-Werk entsprach zwar nicht genau dem im Vorwort des Herausgebers formulierten Ziel „den Lesern auch in der Muttersprache Neues zu bringen“;¹⁸⁹⁴ denn die

1889. Vgl. den siebten Teil ebenso wie das Kapitel 9.4.1.

1890. Konstantinou, *Und ewig ruft Cassandra*, S. 57.

1891. Diese Gedichte fanden zum ersten Mal in eine Anthologie Eingang; auf Deutsch wurden sie aber bereits 1994 von Asteris Kutulas (Kavafis, *Die vier Wände meines Zimmers*, S. 98 und 26) und 1997 von Robert Elsie (Kavafis, *Das Gesamtwerk*, S. 288-291 und 341) übersetzt.

1892. Die Kavafis-Gedichte finden sich in: Konstantinou, *Und ewig ruft Cassandra*, S. 64-68. Das Gedicht „Die Stadt“ fand sich bereits bei Coulmas, *Griechische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts*, S. 19 und „Das Fenster“ bei Emmanuel, *Zwanzig Jahrzehnte neugriechische Dichtung*, S. 161.

1893. Siehe die Gedichte von Ritsos in: Konstantinou, *Und ewig ruft Cassandra*, S. 114-116.

1894. Konstantinou, *Und ewig ruft Cassandra*, S. 57.

Gedichte, die hier Aufnahme fanden, sind im Ausgangsland ziemlich bekannt. Die Gedichte-Auswahl („Santorin“ aus *Gymnopädie* und drei Gedichte aus *Übungshefte*) rückten aber von *Mythistorema* ab und erweiterten dadurch die Thematik der Seferis-Gedichte.¹⁸⁹⁵

Das projizierte Kavafis-Bild bei Konstantinou schloss sich nahtlos an das von Emmanuel und Coulmas bereits tradierte Bild an. Das bedeutete, dass sich Topoi der Kavafis-Rezeption wiederholten, wie z.B. sein Einfluss als Pionier der Moderne auf neugriechische Lyrik sowie die Hinwendung zur hellenistischen Zeit.¹⁸⁹⁶ Zugleich ging Konstantinou weiteren Merkmalen des Kavafis-Werks nach, wie z.B. dem mit dramatischen Tönen verflochtenen lyrischen Realismus, der Entfremdung bzw. der vom Leser genommenen Distanz, der Ironie ebenso wie dem Agnostizismus.¹⁸⁹⁷ Konstantinou ging es genauso wie Coulmas darum, die weltweit positive Resonanz von Kavafis zu ergründen; in der Tatsache, dass persönliche Erfahrungen im Gewande von Motiven und Gestalten ferner bzw. antiker Zeiten kamen, sah Konstantinou den Hauptgrund für die Aktualität und den Erfolg des Kavafis-Werks.¹⁸⁹⁸ Letztlich rückten Kavafis' Homosexualität und deren Niederschlag im Werk auch hier in den Hintergrund; Konstantinou gab sich mit dem Kommentar zufrieden, dass Kavafis neben historischen und philosophischen auch sinnliche Gedichte verfasste.¹⁸⁹⁹

Nah am Tradierten ist auch das hier vermittelte Bild von Seferis und Ritsos. Die Hauptmerkmale der Seferis-Rezeption in Anthologien und Auswahlausgaben sind im Laufe eines halben Jahrhunderts erstaunlich konstant geblieben. In dieser Hinsicht ist es nicht überraschend, dass Konstantinou wichtige Bestandteile der Seferis-Lyrik reproduzierte, die dem Leser bereits in den Anthologien von Plehn, Emmanuel und Coulmas begegnet sind.¹⁹⁰⁰ Ritsos trat zwar als Hauptvertreter der engagierten Lyrik auf; es zeichnete sich aber auch bei Konstantinou der nach 1990 weit verbreitete Versuch ab, Ritsos von der Beschränkung auf den

1895. Es handelte sich um die drei ersten Gedichte aus *Übungsheft I*, die sich unter dem Titel finden ließen: „Stratis der Seemann beschreibt einen Menschen“. Siehe die Gedichte in: Konstantinou, *Und ewig ruft Cassandra*, S. 88-94.

1896. Konstantinou vermerkte, dass Kavafis der bekannteste griechische Dichter weltweit ist. Hier wurde außerdem auf die Auseinandersetzung zweier deutscher Dichter, Bertholt Brecht und Durs Grünbein, mit dem Kavafis-Werk hingewiesen. Konstantinou, *Und ewig ruft Cassandra*, S.41 und 57.

1897. Vgl. Konstantinou, *Und ewig ruft Cassandra*, S. 40-41.

1898. Konstantinou, *Und ewig ruft Cassandra*, S.40.

1899. Konstantinou, „Und ewig ruft Cassandra“, S. 440.

1900. Seferis' Auseinandersetzung mit verschiedenen literarischen Strömungen, die zentrale Stellung in der griechischen Literaturgeschichte (er ist der „Archeget“ der Generation der 30er), die Schlichtheit und Knappheit seines Duktus, der Umgang mit Geschichte und Mythos ebenso wie die pessimistische und melancholische Stimmung machten auch bei Konstantinou die Quintessenz des Seferis-Werks aus. Konstantinou, *Und ewig ruft Cassandra*, S.43-44.

revolutionären Linkssozialismus zu befreien. Auf diese Weise hob Konstantinou wie Coulmas hervor, dass das Ritsos-Werk „mit schneidender Schärfe fast alle Seiten des menschlichen Lebens, vom Alltag bis hin zu Liebe und Tod“ durchdringt.¹⁹⁰¹

Auf ähnliche Weise wurden die drei Dichter ins Blickfeld der 2002 von Kostas Giannakakos und Christian Greiff publizierten Anthologie *Weiter Stein-Weites Herz* gerückt,¹⁹⁰² hierbei beanspruchten die verborgenen Gedichte von Kavafis weiter das Interesse.¹⁹⁰³ Neben den zum Hauptwerk zählenden: „Auf einem Schiff“, „Ithaka“, „Trojanerschicksal“ und „Thermopylen“ fanden hier auch die Gedichte: „Das ewige Leben“ und „Verborgenes“ Eingang. Kavafis war zudem im Kontext dieser Anthologie, die zweihundert Gedichte umfasste, mit den oben sechs genannten noch einmal der am intensivsten aufgenommene Dichter. Ihm folgten Seferis mit fünf und Ritsos mit vier Gedichten.¹⁹⁰⁴ Die Textauswahl aus dem Ritsos-Werk markierte eine Neuerung, denn den hier aufgenommenen Gedichten wurde in einer bilateralen Anthologie erstmals Raum gewährt. Für den engagierten Ritsos standen stellvertretend zwei Gedichte aus *Steinerne Zeit* „Unser Dick“ und „Unsere Alten“; dazu kam ein Auszug aus dem Poem *Die Herrin der Weinberge*, das wie ein „Zwillingswerk“ zu *Romiosini* zu erfassen ist, sowie ein erotisches Gedicht, „Am siebten Tag“, aus *Erotika*, was eine erste Öffnung zu dem sinnlichen Ritsos signalisierte.¹⁹⁰⁵

9.4.3 Thematisch konzipierte bilaterale Anthologien und Lesebücher

Die thematisch konzipierten bilateralen Anthologien bildeten eine kleinere Gruppe, die aus vier Publikationen bestand.¹⁹⁰⁶ Im Vergleich zu multilateralen, thematisch konzipierten Anthologien erblickten die bilateralen, die Gedichte der drei Dichter ermittelten, ziemlich spät das Licht der Öffentlichkeit, und zwar erst im Jahr 2000. Die Thematik kreiste gemäß der stereotypischen Griechenlandrezeption um griechische Landschaften und historische Topographien. Darin lag

1901. Konstantinou, *Und ewig ruft Cassandra*, S. 458.

1902. Giannakakos und Greiff, *Weiter Stein-Weites Herz*.

1903. Vgl. die Gedichte von Kavafis in: Giannakakos und Greiff, *Weiter Stein-Weites Herz*, S. 29-35.

1904. Für die Seferis-Gedichte siehe Giannakakos und Greiff, *Weiter Stein-Weites Herz*, S. 75-77. Die Seferis-Gedichte sind die folgenden: „Hier versiegen die Werke“ aus *Mythistorema*, „Abgesang“, „Feuerwerk“ und „Die Trauernde“ aus *Wende* und: „Im kleinen Garten“ aus *Geheime Gedichte*.

1905. Die Ritsos-Gedichte sind zu finden in: Giannakakos und Greiff, *Weiter Stein-Weites Herz*, S. 117-124.

1906. Es handelt sich um folgende Publikationen: Emrich, *Poetischer Athen-Führer, Thalassa Thalassa. Der Lobgesang des Meeres. Eine Anthologie*. Hg. von Niki Eideneier und Rita Krieg. Köln: Romiosini, 2002. *Die Sonnenblumen der Juden. Die Juden in der neugriechischen Literatur. Eine Anthologie*. Hg. von Niki Eideneier. Köln: Romiosini, 2006 und *Athen. Eine literarische Einladung*. Hg. von Birgit Hildebrand und Konstantinos Kosmas. Berlin: Klaus Wagenbach, 2009.

ein wesentlicher Unterschied zu multilateralen Anthologien, die die Aufmerksamkeit dem Sujet der Liebeslyrik ebenso wie der Friedens- und Freiheitslyrik zuwendeten.¹⁹⁰⁷

Mit anderen Worten wurden hier Aspekte der griechischen Poesie ausgewählt, die in Einklang mit vorherrschenden Tendenzen der Griechenlandrezeption gebracht werden konnten. Die Gedichte bestätigten Klischeevorstellungen über Griechenland sowie über griechische Lyrik; diese Tendenzen der Griechenlandrezeption fanden sich darin komprimiert, dass das Land und dessen Lyrik von antikem Erbe und zugleich von mediterraner Landschaft tief geprägt sind. Auf Klischeevorstellungen über Griechenland bezog sich z.B. Niki Eideneier in ihrem Vorwort zur Anthologie *Thalassa Thalassa. Der Lobgesang des Meeres* (2002). Darin legte Eideneier die Gefühle fest, die das intendierte Publikum bei der Lektüre erleben würde, im Zuge einer idealtypischen Mittelmeer-Erfahrung. Die Leser würden nämlich bei der Lektüre „den süß-salzigen Geschmack des griechischen Meeres auf der Zunge zergehen lassen [...] Erinnerungen wachrufen [...] nachdenklich, sehnsüchtig, empört, aufgewühlt-und immer wieder neu, wie das Meer nach jedem Sturm.“¹⁹⁰⁸ Gerhard Emrich begründete in seiner Anthologie *Poetischer Athen Führer*, die um poetische Verdichtungen der Stadt Athen und deren unmittelbarer Umgebung kreiste, die Mitaufnahme antiker Texte mit dem Argument, dass die Antike eine lebenswichtige Rolle für die heutigen Dichter spiele. Sie werde als ihre eigene Vergangenheit erlebt und befruchtete des Weiteren die zeitgenössische neugriechische literarische Produktion.¹⁹⁰⁹

Im Kontext der thematischen Anthologie von Eideneier kamen zwei Kavafis-Gedichte vor, „Morgenmeer“ und „Auf dem Schiff“ in Wolfgang Josings Übersetzung; in diesen Gedichten

1907. Als einzige Ausnahme stellte sich die 2006 von Niki Eideneier publizierte Anthologie *Die Sonnenblumen der Juden. Die Juden in der neugriechischen Literatur* dar. Der Titel der Anthologie verwies ausdrücklich auf die Thematik, die von der Herausgeberin wie folgt festgelegt wurde: „Das Thema dieser Anthologie ist: Die Juden in der neugriechischen Literatur [...] Diese Anthologie möchte ein literarisches Zeugnis zu diesem Thema abgeben.“ (Eideneier, *Die Sonnenblumen der Juden*, S. 7-8). Die Texte, Gedichte und Prosa, verfolgten die historische Präsenz der Juden im griechischsprachigen Raum und wurden in drei Teile gegliedert. Im ersten Teil kamen Texte vor, die laut Eideneier „das Leben der Juden und ihr Zusammenleben mit den nicht-jüdischen Einheimischen“ verarbeiteten. (Eideneier, *Die Sonnenblumen der Juden*, S. 7). In diesem Teil sind zwei Kavafis-Gedichte vorhanden, und zwar: „Alexandros Iannäon und Alexandra“ und „Der Juden (50 n. Chr.)“, die hier in Josings Übersetzung Aufnahme fanden. (Vgl. Eideneier, *Die Sonnenblumen der Juden*, S. 76 und 82.) In den beiden anderen Teilen kamen Texte vor, die sich literarisch mit dem Leben der Juden im Zweiten Weltkrieg auseinandersetzten und überdies auf einem literarisch hohen Niveau über die Vorkommnisse im Zweiten Weltkrieg reflektierten. (Eideneier, *Die Sonnenblumen der Juden*, S. 7).

1908. Eideneier, *Thalassa Thalassa*, S. 8. Die Gedichte-Auswahl orientierte sich vorwiegend an griechischen Dichtern des 20. Jahrhunderts; aus der Thematik wurde erhofft „dem Menschen und dem Meer [...] in allen ihren Variationen [...] näher zu kommen.“ (Eideneier, *Thalassa Thalassa*, S. 7-8). Außerdem ist im Titel der hier aufgenommen Gedichte (50 an der Zahl) oft das Wort „Meer“ mit enthalten.

1909. Emrich, *Poetischer Athen-Führer*, S. 5 und 7.

nahm ein lyrisches Ich Meereslandschaften mit in den Blick, was im Kavafis-Werk in der Regel nur selten vorkam; oder genauer gesagt, tut ein lyrisches Ich so, als ob sein Blick auf Landschaften fixiert wäre;¹⁹¹⁰ in dieselbe Anthologie fanden sechs *Dreizeiler* von Ritsos in Übersetzung von Theo Votsos, die sich der Meeresthematik offen verschrieben, Aufnahme ebenso wie ein im weiten Sinn sinnliches Gedicht „Die blaue Frau“ aus *Zeugenaussagen III* in Übertragung von Asteris Kutulas;¹⁹¹¹ Seferis wurde letztlich nur mit einem Gedicht aus *Geheime Gedichte* („Geheime Gedichte IV“) in Übertragung von Timon Koulmasis und Danae Coulmas vertreten.¹⁹¹²

Bei Emrich setzte die spezifische Thematik der Anthologie der Gedichte-Auswahl deutliche Grenzen. So wurden drei Seferis-Gedichte mit berücksichtigt, wobei sich das eine dem Dramatiker Euripides („Euripides, Athener“) und das andere Mykene („Mykene“) zuwandte. Zudem kam ein Haiku (Haiku III) vor, das den Schwerpunkt rätselhaft auf Museen und Statuen legte.¹⁹¹³ Ritsos war wiederum lediglich mit einem Gedicht „Eine Athener Straße“ vertreten.¹⁹¹⁴ Durch die Annäherung an beide Dichter schlug Emrich keine neuartigen Wege ein.¹⁹¹⁵

Die 2009 von Birgit Hildebrand und Konstantinos Kosmas publizierte Anthologie *Athen. Eine literarische Einladung* folgte Emrichs Beispiel insoweit, als Gedichte und Prosa aufgenommen wurden, die wie in Emrichs Anthologie die Stadt Athen zum Gegenstand hatten. Beide Werke bewegten sich folglich auf dem Raum eines im weiten Sinne literarisch konzipierten Reiseführers. In *Athen. Eine literarische Einladung* sind im Gegensatz zu Emrich altgriechische Autoren aus der Auswahl ausgeschlossen. Im Band überwogen Autoren, die nach 1950 geboren wurden. Hiermit sind Seferis mit einem Auszug aus seinem Roman *Sechs Nächte auf der Akropolis* in Übersetzung von Asteris und Ina Kutulas und Ritsos nochmals mit dem Gedicht „Eine Athener Straße“ in Übersetzung von Emrich die ältesten unter den aufgenommenen Dichtern.

1910. Eideneier, *Thalassa Thalassa*, S. 17 und 37.

1911. Eideneier, *Thalassa Thalassa*, S. 121 und 207.

1912. Vgl. Eideneier, *Thalassa Thalassa*, S. 65.

1913. Die Seferis-Gedichte in: Emrich, *Poetischer Athen-Führer*, S. 38-39 („Euripides, Athener“), S. 66-67 (Haiku) und S. 100-113 („Mykene“).

1914. Das Gedicht von Ritsos in: Emrich, *Poetischer Athen-Führer*, S. 76-77. Kavafis kam in Emrichs Anthologie mit keinem Gedicht vor.

1915. Die Anthologie *Poetischer Athen-Führer* wurde, im Gegensatz zum restlichen Korpus, mit hinreichenden Kommentaren zu den aufgenommenen Gedichten versehen. Diese Kommentare sollten, laut Emrich, den Zweck erfüllen „nicht allein zum Verständnis der einzelnen Gedichte [...]“ einen Beitrag zu leisten „sondern, soweit möglich, auch die Autoren in aller gebotenen Kürze vorstellen“. Emrich, *Poetischer Athen-Führer*, S. 5.

Viel mehr als die thematischen Anthologien standen die Lesebücher unter dem Bann einer klischeehaften Griechenlandsrezeption. Bezeichnend dafür sind sogar die Titelblätter des 1988 von Hans Christian Meiser herausgegebenen Lesebuchs *Leselust Griechenland* wie auch des 2001 von Efrossini Kalkasina und Elisabeth Weiler herausgebrachten Lesebuchs *Woher kommt ihr?*. Ersteres hielt sich durch das abgebildete traditionelle Kaffeehaus (Siehe Abbildung 26) einer vorrangig folkloristischen Griechenlandsrezeption verpflichtet, während zweiteres ein idealtypisches Griechenlandbild bestätigte (siehe Abbildung 25), das in antiken Ruinen und Naturelementen (Meer und Felsen) bestand.¹⁹¹⁶ Dieser stereotypische Blick auf Griechenland schlug sich zudem in der Textauswahl aus *Leselust Griechenland* nieder, die das griechische Licht und den Geist des antiken Erbes in den Mittelpunkt stellte – nicht zufällig tragen die drei ersten Texte das Wort „Licht“ in dem Titel.¹⁹¹⁷ Vor diesem Hintergrund wunderte es nicht, dass den mitaufgenommenen Texten deutscher Autoren die Bearbeitung antiker Mythen bzw. die Abbildung griechischer Landschaften und die daran angeknüpften Realien – Brot, Wein und Olivenbäume – zugrunde lagen.¹⁹¹⁸

In diesem Kontext traten in *Leselust Griechenland* zwei Kurzgedichte von Ritsos in Kamarineas Übersetzung auf: „Das Licht“ und „Morgen“, die erstmals Aufnahme in eine Anthologie fanden.¹⁹¹⁹ Die Textauswahl aus dem Kavafis- und Seferis-Werk brachte hingegen keine inhaltliche Erneuerung mit sich; von Kavafis kamen die „Troer“ vor, eins der am häufigsten anthologisierten Gedichte in Helmut von den Steins Übersetzung; von Seferis wurde das Gedicht „Die Argonauten“ in Übertragung von Christian Enzensberger übernommen; dabei basierten die Herausgeber nicht auf einer Kavafis- oder Seferis-Ausgabe, sondern auf dem *Museum der modernen Poesie*, das auch für bilaterale Anthologien als Quelle infrage kam.¹⁹²⁰

Kavafis', Seferis' und Ritsos' Stimme wurde in Übersetzung jeweils von Michael Schröder, Günter Dietz und Anastasia Apostolidou / Caspar Faber auch in dem Lesebuch *Woher kommt*

1916. Das Titelblatt stellte ein Gemälde von Delos des Malers Nikolaos Cheimones (1864-1929) dar.

1917. *Leselust Griechenland* wurde aus einer Auswahl griechischer und deutscher Autoren zusammengestellt. Die griechischen Texte erstreckten sich zeitlich vom 8. Jahrhundert vor Christus bis zum 20. Jahrhundert n. Chr. Die deutschen Texte deckten zwei Jahrhunderte ab, von Friedrich Hölderlin (1770) bis Walter Jens (1923). Siehe dazu den Inhaltsverzeichnis: Meiser, *Leselust Griechenland*, S. 5-6.

1918. Vgl. etwa folgende Titel: „Achill“, „Patmos“, „Brot und Wein“, „Hyperion an Bellarmin“ von Hölderlin ebenso wie: „Ölbaum“ von Erhart Kästner. Meiser, *Leselust Griechenland*, S. 32, 125-131, 252, 148-153, 250-251.

1919. Meiser, *Leselust Griechenland*, S. 17 und 86.

1920. Meiser, *Leselust Griechenland*, S. 97 und 57-58.

ihr? wahrgenommen.¹⁹²¹ Die Textauswahl, die im Gegensatz zu dem älteren Lesebuch (*Leselust Griechenland*) nur neugriechische Literatur in den Blick nahm, begann mit einem Auszug aus dem Gedicht „Ο Πόρφυρας“ (1847) des griechischen Nationaldichters Dionysios Solomos und endete mit den beiden weitaus bekanntesten Ritsos-Gedichten aus *Zeugenaussagen*: „Perspektive“ und „Ein Gefühl wird gemustert“, die mehrmals ins Deutsche übersetzt wurden.¹⁹²² Dazwischen kamen überraschenderweise zwei erotische Kavafis-Gedichte: „Um zu bleiben“ und „Weit Zurück“ sowie das Gedicht „Helena“ von Seferis vor.¹⁹²³ Zum Schluss muss gesagt werden, dass die Textauswahl in Lesebüchern stärker als in anderen Anthologien vom intendierten Publikum abhing. Lesebücher wandten sich vorrangig einer Leserschaft zu, die Griechisch als Fremdsprache erlernte.¹⁹²⁴ Dies steuerte die Textauswahl maßgeblich, denn sie sollte für Lernende meistens auch zweisprachig, einfach und zugänglich sein.

1921. Auf Efrossini Kalkasina und Elisabeth Weiler gehen weitere Lesebücher zurück, wie z.B. der zweisprachige Erzählband *Νεοελληνικά Διηγήματα. Neugriechische Erzählungen*. Hg. von Efrossini Kalkasina. München: dtv, 1988, woraus ein Teil der hier aufgenommenen Texte entnommen wurde sowie der ebenfalls zweisprachige Band *Πρώτο Βιβλίο. Erste neugriechische Lesestücke*. Hg. von Efrossini Kalkasina. München: dtv, 1989. In *Neugriechische Erzählungen* ist die Rede von Seferis bei Verleihung des Nobelpreises für Literatur in Stockholm mit berücksichtigt. Im gleichen Kontext muss die Anthologie *Griechische Erzählungen*, herausgegeben 1993 von Gaby Wurster, erwähnt werden; hier wurde der Umfang breit angelegt und er reichte von Kavafis (1863) bis Angela Kastinaki (1961). Sehr interessant ist nicht nur die von Gaby Wurster getroffene Textauswahl, sondern auch der kritische Blick der Herausgeberin auf die Rezeption neugriechischer Literatur in Deutschland. Vgl. *Griechische Erzählungen*. Hg. von Gaby Wurster. München: dtv, 1993.

1922. Kalkasina und Weiler, *Woher kommt ihr*, S. 184-185.

1923. Kalkasina und Weiler, *Woher kommt ihr*, S. 62-63 und 170-175.

1924. Siehe z.B. wie das intendierte Zielpublikum in dem Klappentext von *Woher kommt ihr?* beschrieben wurde: „Wer Neugriechisch lernt oder Altgriechisch hat oder hatte oder Griechenland liebt oder einfach literarisch interessiert ist (oder zwei oder drei dieser Voraussetzungen erfüllt) wird sich an diesem Buch freuen.“

dtv

Από πού έρχεστε;
Νεοελληνική
Συλλογή

Woher kommt ihr?

Neugriechisches Lesebuch



Abbildung 25: *Woher kommt ihr?* (Titelblatt)

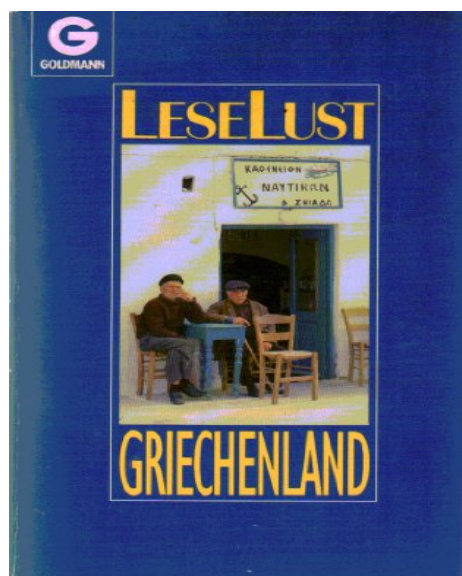


Abbildung (Titelblatt) 26: *Leselust Griechenland.*

9.5 Rückschlüsse

Aus einem Vergleich der Gedichte-Auswahl zwischen multilateralen und bilateralen Anthologien gehen folgende Schlüsse hervor. Kavafis und Ritsos führten nur ein Schattendasein als sinnliche bzw. erotische Dichter in den bilateralen konträr zu den multilateralen Anthologien. Der Anteil an Kavafis' Liebesgedichten in bilateralen Anthologien von 1928 bis 2002 betrug 18%; das heißt, dass sieben unter insgesamt neununddreißig Gedichten eine erotische, nicht unbedingt homoerotische Thematik aufwiesen. In multilateralen Anthologien lag der Prozentanteil an Liebesgedichten vergleichsweise viel höher; acht von insgesamt siebzehn Gedichten, das ist circa 48%, sind erotische, in erster Linie homoerotische Gedichte.¹⁹²⁵

Beeindruckender fiel das gleiche Ergebnis bei Ritsos aus. Multilaterale Anthologien enthielten zu 35%, (sechs von insgesamt siebzehn Gedichten), solche Ritsos-Gedichte, die sich als erotisch bezeichnen ließen. In bilateralen Anthologien beschränkte sich die entsprechende Textauswahl auf nur 2,8%; es fand sich bezeichnenderweise erst 2002 nur ein einziges Gedicht aus Ritsos' *Erotika* in einer Anthologie bei einer Summe von fünfunddreißig.¹⁹²⁶

Es stellt sich hier die Frage, ob die zurückhaltende Rezeption der Kavafis- und Ritsos-Liebeslyrik in bilateralen Anthologien mit stereotypischen Weisen der Griechenlandrezeption (Antike, Landschaftsidylle, politisches Interesse) zusammenhing. Wie bereits geschildert, gehörte es zum Anliegen aller bilateralen Anthologien, z.B. anhand von Kavafis, die Anknüpfung des modernen Griechenlands an das alte Hellas vorzuzeigen. Dies hatte zur Folge, dass der Schwerpunkt auf dem historischen Kavafis lag. Vor diesem Hintergrund wären Kavafis' homoerotische Gedichte keine zutreffende Auswahl für die Zielsetzung, der sich alle bilateralen Anthologien verschrieben hatten. Dieses Ziel bestand darin, die kulturelle Kontinuität Griechenlands mittels Dichtung zu behaupten und dessen Bedeutung als Grundstein europäischer Zivilisation hervorzuheben.

Die Ritsos-Rezeption ging ihrerseits Hand in Hand mit einem politischen Interesse an Griechenland. Dieses Interesse bestimmte zum größten Teil die Gedichte-Auswahl und mündete in Ritsos' Stilisierung als sozialistisches Dichter-Symbol. Selbstverständlich begann eine Neubewertung des Ritsos-Werks nach dem Ende des real existierenden Sozialismus. Neue

1925. Vgl. „Fragte nach der Machart“, „Der Spiegel am Eingang“ und „Des Schiffes“ in *Museum der modernen Poesie*, „Eine Nacht“, „Durch die Straßen“, „In den Kaschemmen“, „So oft schon blickt ich“ in: *Matrosen sind der Liebe schwingen* und „Am Tisch nebenan“ in: *Ohne dich bin ich nicht ich*.

1926. Giannakakos und Greiff, *Weiter Stein-Weites Herz*, S. 116-117.

Aspekte wurden ans Licht gebracht; der erotische Ritsos wurde aber bis 2009 in bilateralen Anthologien nicht gleich bzw. nicht gleichwertig mit dem politischen, existenziellen und philosophischen behandelt.

Die Tatsache, dass der erotische Kavafis und Ritsos so wenig Platz in bilateralen Anthologien behaupteten, ging letztendlich auf moralische und politische Vorurteile zurück. Denen zufolge durfte eine politische (Ritsos) sowie eine historische Instanz (Kavafis) nicht im Gefilde der Sinnlichkeit verweilen. Die Herausgeber zeigten sich gewiss nicht bereit, von der stereotypischen Rezeption neugriechischer Lyrik Abstand zu nehmen; ganz im Gegenteil wurde diese Rezeption von den meisten Herausgebern bestätigt.

Im Gegensatz zu Kavafis und Ritsos zeichnete die Seferis-Rezeption eine seltsame Stabilität und Einheitlichkeit aus; es ist selbstverständlich, dass mehr Gedichte der drei Dichter in bilateralen als in multilateralen Anthologien ermittelt wurden. Seferis kam in den bilateralen sogar an erster Stelle mit sechsundvierzig (darunter mehr als ein Viertel bzw. zwölf Gedichte aus *Mythistorema*), Kavafis an zweiter mit neununddreißig und Ritsos an dritter Stelle mit fünfunddreißig Gedichten vor. Ritsos' politische Identität, die bereits in den 50er-Jahren zu seiner früheren Aufnahme in multilaterale Anthologien sozialistischer Lyrik führte, agierte bis Anfang der 70er-Jahre als bedeutender Hemmfaktor in den bilateralen Anthologien.

Hiermit lässt sich gut zeigen, dass ideologische, politische und poetologische Faktoren (der Kalte_Krieg, die griechische Militärdiktatur, Ritsos' politische Identität und seine engagierte Dichtung) auf dessen Aufnahme (in multilaterale) bzw. auf Ritsos' Nicht-Aufnahme (in bilaterale) Anthologien einwirkten. Der kommunistische Ritsos erlangte entweder ein hohes Ansehen oder er wurde aus Anthologien vollständig getilgt. Anhand von Kavafis lässt sich auch besonders gut illustrieren, wie sich Ideologie mit Poetik verbindet. So gesehen hätte man nicht erwarten können, dass Kavafis als Dichter homosexueller Poesie in bilateralen Anthologien gefeiert werden würde; Alterität bzw. das, was nicht zur herkömmlichen Griechenlandsrezeption passte, wurde heruntergespielt.

Im Gegensatz zu Kavafis und Ritsos vertrat der Nobelpreisträger Seferis das konventionelle Griechenlandsbild ideal, das in einer Mischung aus Klassik und Sehnsucht nach südlichen Landschaften bestand. Dieser Bezug zur Klassik ebenso wie zur Landschaft ist der Faktor, der alle bilateralen Anthologien trotz der Heterogenität miteinander verknüpfen und von multilateralen differieren ließ.

10. Schlussbemerkung

Aufgrund der differenzierten Behandlung des reichhaltigen Materials, der Querverweise, der gestellten Vergleiche und der gezogenen Bilanz im Hauptteil dieser Arbeit möchte ich mich hier auf die Betonung einiger Teilergebnisse begrenzen.¹⁹²⁷

In dieser Arbeit ging ich anhand von drei neugriechischen Dichtern (Kavafis, Seferis und Ritsos) dem deutsch-griechischen Literaturtransfer im Zeitraum von 1928 bis 2011 nach. Es war ein kaum erforschtes Gebiet, dessen wichtigste Aspekte – die systematische Auseinandersetzung mit der übersetzten Lyrik der drei Dichter, vor allem mit der von Ritsos und Seferis, die produktive Rezeption, wenn man von Brechts Kavafis-Gedicht absieht, und nicht zuletzt die Erforschung der Anthologien – eine *Terra incognita* waren.

Bei der Auseinandersetzung mit diesem Material folgte ich dem historisch-deskriptiven Ansatz mit besonderer Anlehnung an die Manipulationsschule. Ich ging von der These aus, dass Übersetzungen unter bestimmten Bedingungen des Ziellandes produziert und rezipiert werden. Übersetzungen sind *Rewritings* bzw. Neuschreibungen, die unter ideologischen sowie poetologischen Bedingungen entstehen, wie in der Einleitung bereits geschildert.

Es wurde z.B. anschaulich aufgezeigt, dass die Auswahl der Dichter und deren Gedichte, die konkreten Übersetzungsverfahren, die vielfältigen Darstellungskonventionen und der präzise Zeitpunkt der Rezeption stark von der Ideologie und Poetik des Übersetzers bzw. des Ziellandes abhängig sind. Der Kontrast, der sich beispielsweise in der DDR-Rezeption der drei Dichter auftat, oblag offensichtlich ideologischen und poetologischen Zwängen. Der kommunistische Ritsos ließ sich im Gegensatz zu den beiden anderen Dichtern reibungslos ins literarische System der DDR einfügen, da seine Feder der kommunistischen Partei angehörte.

Aufgrund seiner politischen Identität gliederte sich Ritsos außerdem in multilaterale Anthologien zum Thema Friedens- und Freiheitslyrik ebenso wie Widerstands- und sozialistischer Lyrik ein. Kavafis und Seferis drangen ihrerseits viel leichter als Ritsos ins literarische bildungssprachliche Bewusstsein der BRD ein, denn mit ihnen brach eine moderne Problematik unter dem Deckmantel der altgriechischen Geschichte und des Mythos – gemeinsame europäische Kulturgüter – an. So gesehen überrascht nicht, dass Kavafis bereits 1953 und Seferis 1962 im Suhrkamp Verlag verlegt wurden, einem der renommiertesten westdeutschen Verlage; Ritsos fand hingegen erst vierzig Jahre später einen Platz im selben

1927. Vgl. 2.4, 3.4.3, 3.8, 4.4, 4.6, 5.4, 9.3 und 9.5.

Verlag und zwar nach der Wende (1991). In diesem Kontext liegt es auch nahe, dass Kavafis und Seferis durch die Verbindung zu dem geistigen Kapital der griechischen Antike besonders das Interesse deutscher Altphilologen bzw. Universitätsprofessoren beanspruchten, wie z.B. das Interesse von Jörg Schäfer, Hans-Christian Günther, Arnd Kerkerherd, Günter Dietz oder Christian Enzensberger. Die Ritsos-Lyrik wurde hingegen sehr intensiv von gleich gesinnten Übersetzern bzw. Autoren, wie z.B. von Erasmus Schöfer und Armin Kerker in der BRD gepflegt.

Auch in der Gedichte-Auswahl aus dem Werk aller drei Dichter lassen sich ideologisch-poetologische Kriterien postulieren. Auf diese Weise konzentrierte sich ein beträchtlicher Teil der Kavafis-Rezeption (fast alle bilateralen Anthologien ebenso wie die Ausgaben: *Das Hauptwerk*, *Münzen und Poesie*, teilweise auch der Band *Der Dichter Konstantinos Kavafis*) auf Kavafis' historische Gedichte, während die (homo)erotische Lyrik stark heruntergespielt wurde. Dies hatte wohl den Grund in moralischen bzw. dichterischen Vorurteilen gegen Homosexualität bzw. gegen *queer literature*. Besonders „viele frühere Kommentatoren“ hielten die Homosexualität des Dichters „für Tabu, weil er als wichtigster moderner griechischer Dichter gilt.“¹⁹²⁸

Es ist gleichfalls kein Zufall, dass die Gedichte aus Seferis' *Mythistorema* und nicht aus *Logbuch II* oder *III* in den Mittelpunkt der deutschsprachigen Rezeption rückten. Im Gedichtband *Mythistorema* ging der Modernist Seferis äußerst gewandt jene Synthese aus mediterraner Topografie und Mythos ein, die das intendierte, kultivierte deutschsprachige Publikum bis heute fasziniert. Demgegenüber lag die reale Welt der *Logbücher* demselben Publikum weit entfernt, wenn man von Gedichten mit mythischen Verweisen, wie z.B. „Der König von Asine“, absieht. Der Mythos und die Moderne bleiben tatsächlich bis heute die Knotenpunkte, an denen alle Fäden der Seferis-Rezeption zusammenlaufen.

Dass sich die Gedichte-Auswahl am Erwartungshorizont des intendierten Lesers orientierte, ließ sich auch im Fall von Ritsos bewahrheiten. Dass die *Makronisos-Gedichte* in der DDR ein so positives Echo fanden, hing mit drei Faktoren zusammen, wie im dritten Teil aufgezeigt. Erstens mit dem Fakt, dass diese Gedichte Topoi des Sozialistischen Realismus übernahmen und weiterführten (dominante Poetik). Zweitens hiermit, dass das Publikum darin die eigene Identität artikuliert sah (Ideologie) und drittens mit der Tatsache, dass die *Makronisos-*

1928. Robert Aldich: *Gay Lives. Lebensgeschichten*. Aus dem Englischen von Jochen Stremmel. Köln: DuMont, 2012, S. 189.

Gedichte als Zeugenschaft des Leides unter der griechischen Militärdiktatur bzw. dem kapitalistischen Feind ausgelegt und gelesen wurden (Zusammenhang zwischen historischem Zeitpunkt und Gedichte-Auswahl). Die neue Perspektive, die in der Ritsos-Rezeption nach 1991 eröffnet wurde, ist ebenfalls von historisch-politischen Zäsuren abhängig gewesen. Ritsos' Antidogmatismus wurde so oft wie nie zuvor thematisiert, während bis zu diesem Zeitpunkt unbekannte Gedichte und Gedichtsammlungen das Licht der Öffentlichkeit erblickten. Als Folge wurden im wiedervereinigten Deutschland Ritsos' politisch-sozialistisch gefärbte und kämpferische Gedichte aus dem Blickfeld verdrängt; hingegen beschäftigten sich die Übersetzer mit anderen Aspekten des Ritsos-Oeuvres, wie z.B. mit der *Vierte Dimension*, dem Prosa-Werk *Ikonenwand anonymer Heiligen* ebenso wie mit Ritsos' Liebeslyrik *Erotika* und mit Gedichten, die nach 1980 verfasst wurden.

Eng verbunden mit dem Selektionsprozess ist selbstverständlich das Übersetzungsverfahren. In der Darlegung unterschiedlicher Übersetzungsstrategien, die nicht auf obligatorische Normen zurückgehen, sondern mit ideologischen und poetologischen Faktoren korrelieren, sehe ich einen sehr großen Nutzen des in dieser Arbeit verfolgten historisch-deskriptiven Ansatzes. Wie es in der Einleitung schon erwähnt, geht es in dem historisch-deskriptiven Ansatz nicht darum „Anweisungen zu geben, wie man übersetzen (oder bearbeiten) soll, sondern [...] um ein geeignetes Instrumentarium für die Analyse bereits vorliegender Texttransformationen“.¹⁹²⁹

Trotz der Tatsache, dass die Rezeption der drei Dichter im deutschsprachigen Raum voneinander abweichende Wege ging, fällt folgendes mit Nachdruck ins Auge. Alle drei Dichter wurden auf der Anfangsphase deren Rezeption derart übersetzt und dem Publikum präsentiert, dass sie leicht ins literarische System des Ziellandes eingegliedert werden konnten. Zu diesem Zweck wurden je drei Beglaubigungsinstanzen herangezogen: Kavafis wurde – von Cordan ebenso wie von Helmut von den Steinen – in den George-Kreis eingereiht, denn er sei mit dem Meister George tiefst verwandt gewesen. Insofern wundert es nicht, dass Cordan's Kavafis-Übersetzung sehr explizit den Stil des Meisters hatte. Cordan hielt mit seiner Kavafis-Übersetzung ebenso wie Helmut von den Steinen drei Instanzen die Treue: George (Poetik des Ziellandes), Kavafis (Ausgangsland) und dem Licht der Antike (Ideologie bzw. gemeinsames europäisches Gut).

Seferis stand bzw. steht auf deutschsprachigem Boden immer noch sinnbildlich für die Moderne. Christian Enzensberger betonte in der ersten Ausgabe aus dem Seferis-Werk (*Poesie* 1929. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung*, S. 320.

1962) die großen Gemeinsamkeiten zwischen Seferis und den damals schon etablierten Modernisten und Nobelpreisträgern Eliot und Perse. Interessanterweise hielt Seferis zwanzig Jahre lang an dieser im deutschsprachigen Raum von Enzensberger eingeleiteten Auslegung seines Oeuvres fest. Erst Anfang der 80er-Jahre kamen mit von der Trenck und Coulmas neue Aspekte des Seferis-Schaffens ans Licht. Das in der DDR Anfang der 70er-Jahre abgegebene Ritsos-Bild (*Die Wurzeln der Welt*) sah sich wiederum in einer Reihe stehen mit Gorki, Brecht sowie mit Kernideen des Sozialistischen Realismus. In der BRD beurteilten zu gleicher Zeit Dietz (*Zeugenaussagen*) und Kamarinea (*Mit dem Maßstab der Freiheit*) diese Verknüpfung mit kommunistischem Gedankengut nicht vorurteilsfrei und spielten deren Bedeutung herunter. Die Art und Weise, wie Ritsos eigentlich übersetzt wurde, ist für die Verwebung zwischen Ideologie, Poetik, Geschichte und literarischer Übersetzung höchst aufschlussreich.¹⁹³⁰

Topoi des Sozialistischen Realismus prägten den DDR-Übersetzungen von Ritsos (*Romiosini*, *Epitaph*, *Makronisos-Gedichte*) die Stileigenheit und das Sinngefüge auf. Die Poetik (Sozialistischer Realismus) und die Ideologie (Kampf gegen Faschismus) des Ziellandes schimmerten durch die Übersetzungen, vornehmlich in einem Zeitraum (Ende der 60er-Anfang der 70er-Jahre), als der Literaturtransfer aus Solidarität für Griechenland und Ritsos zustande kam bzw. als die DDR der griechischen Diktatur auch mittels Literatur den Kampf angesagt hatte.

Die 1967 gefertigte und besonders freie Übersetzung von *Romiosini* in *Poesiealbum Mikis Theodorakis* stellte sich z.B. in den Dienst einer politischen Zielsetzung (wie allerdings einige BRD-Übersetzungen zur gleichen Zeit, beispielsweise Tsakiridis' Übersetzung in *Gedichte*); dieser Zielsetzung zufolge sollte die griechische Realität mithilfe der Dichtung bzw. der Übersetzung an die DDR-Öffentlichkeit dringen und dabei unmittelbar Emotionen treffen. Die 1981 von Kutulas / Zacher gleichfalls vollbrachte Übersetzung von *Romiosini* (auch eine sangbare Fassung) hielt dagegen dem Original die Treue, denn sie musste keinen speziellen historisch bedingten Bedürfnissen mehr nachkommen. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass

1930. Bei dieser zieltextorientierten Rekonstruktion der Rezeption der drei Dichter darf nicht vergessen werden, dass deren deutschsprachige Rezeption wichtige Anregungen sowohl von Griechenland (Ausgangsland) als auch von anderen Zielländern, wie z.B. von England und Frankreich, bekam. Es mutet in dieser Hinsicht seltsam an, dass der Name des englischen Schriftstellers E.M. Forster im deutschsprachigen Raum so selten fiel. Forster kannte Kavafis persönlich und setzte sich für die Übersetzung und Anerkennung seines Werks im englischsprachigen Raum ein; im Gegensatz zu Forster wurde Aragons Rolle bei der Verbreitung des Ritsos-Werks hinreichend betont. Die DDR-Rezeption beruhte, wie bereits erwähnt, in den 50er-Jahren auf Ritsos' Veröffentlichungen in der unter Aragons Leitung stehenden Zeitschrift *Les Lettres françaises*.

dieselben Werke, je nach Zeitpunkt, auch innerhalb desselben literarischen Systems unterschiedlich übersetzt werden konnten.

Mit Blick auf die gesamte Ritsos-Rezeption kann gesagt werden, dass sie immer einer ideologischen Forderung nachkam; Ende der 60er-Jahre unterstützten die Übersetzungen aus dem Ritsos-Werk den anti-diktatorischen Kampf wie auch das Selbstbild der revolutionären Linken in der BRD; in den 80er-Jahren trugen Ritsos' Gedichte einen Beitrag zur westdeutschen Erinnerungskultur an den Zweiten Weltkrieg bei. In unserer Epoche dringt das Ritsos-Werk durch das fein gesponnene Netz der alltäglichen Apathie und Ignoranz und es befreit die politische Dichtung von Lethe und ästhetischer Verunglimpfung. Denn darin besteht eine im Zielland mit Ritsos eng verbundene poetologische Intention bzw. die Verteidigung und Neudefinierung der politischen Dichtung.

Im Vergleich zu Ritsos, dessen Werk keine markant verfremdenden Übersetzungen kannte, erfuhr das Kavafis- ebenso wie das Seferis-Werk die zwei entgegengesetzten Positionen, und zwar eklatante Verfremdungen (Kavafis' Übersetzung von Cordan, Schäfer und Günther und Seferis' Übersetzung ebenfalls von Günther) sowie augenfällige Einbürgerungen (Kavafis' Übersetzung von Elsie wie auch Seferis' Übersetzung von Enzensberger). Wie es auch bei Ritsos der Fall ist, offenbarten die Kavafis-Übersetzungen von Karl Dieterich (1928) bis Jörg Schäfer (2003) Normen und Konventionen der Zielkultur ebenso wie ausgeprägte Interessen und geklärte Intentionen der jeweiligen Übersetzer. Da Extreme das Allgemeine besonders gut zeigen, beschränke ich mich hier auf zwei Kavafis' Übersetzer, und zwar auf Schäfer und Schröder.

Das Übersetzungskonzept von Michael Schröder in *Um zu bleiben* ging mit der Intention einher, die Homosexualität in Kavafis' Leben und Werk mithilfe des Paratextes (Nachwort und Radierungen) offen darzustellen bzw. anzusprechen. Von gleichen Mitteln (Nachwort, Illustrationen und zusätzlich Anmerkungen) zu einem völlig anderen Zweck nahm Schäfer Gebrauch. Es lag Schäfer nahe, Kavafis' Bedeutung für Europas kulturelles Erbe auszuarbeiten. In dieses Denkraster passte, wie gesehen, kein Diskurs um homosexuelle Poesie. Im Gegensatz zu Schröder, der zugunsten einer expressiven homosexuellen Erotik jegliche Undeutlichkeit oder Zweideutigkeit im Original glättete, bemühte sich Schäfer darum, die im Ausgangstext angelegten Ambivalenzen, samt griechischer Syntax sowie Wortwahl, in der Übersetzung möglichst zu bewahren.

Aus Schäfers und Schröders Sicht hatte Kavafis einen unterschiedlichen Stellenwert inne; diesen untermauerten beide Übersetzer durch die Übersetzung und den umgebenden Paratext. Dabei verdiente zweierlei Beachtung: Erstens, dass ideologische Überlegungen die Oberhand über sprachliche gewinnen – als Beispiel dafür wurde im zweiten Teil die deutsche Übersetzung des nicht explizit ausgesprochenen biologischen Geschlechts in der Kavafis-Liebeslyrik angeführt. Die gleiche Feststellung hatte auch für Ritsos Gültigkeit aber aus einer politischen Perspektive, wie am Beispiel von *Romiosini* gezeigt wurde. Zweitens, dass dem Paratext die Aufgabe zufiel, ein Image bzw. eine Projektion des Originalwerks im Dienst einer vorgezeichneten Ideologie oder Funktion mitzugestalten. Anders gewendet, garantierte der Paratext bei Schäfer (*Das Hauptwerk*) und Schröder (*Um zu bleiben*), dass die Kavafis-Gedichte in Übereinstimmung mit deren Intention, jeweils als Produktion eines *poeta doctus* bzw. als Zeugenschaft eigener homosexueller Erfahrung gelesen und interpretiert würden. Und der Paratext sicherte auch bei vielen Ritsos-Ausgaben (*Poesiealbum Mikis Theodorakis, Die Wurzeln der Welt, Gedichte, Die Nachbarschaften der Welt, Unter den Augen der Wächter*), dass seine Gedichte als Zeugenschaft einer heroisch-linken Wertvorstellung gelesen und verstanden würden.

Dies bedeutet im Kerne, dass Übersetzungen Images der rezipierten Autoren und deren Ausgangsland abzeichnen. Darüber hinaus fällt der übersetzten Lyrik die Aufgabe zu, spezifischen Bedürfnissen der Zielkultur nachzukommen. Anders gewendet, wurde die Lyrik von Kavafis und Ritsos manipuliert, sodass diese in einer vorgegebenen Gesellschaft auf eine vorgezeichnete Art funktionierte. Ritsos' kämpferisch-sozialistischer und Kavafis' homoerotischer oder historischer Charakter wurde, je nach literarischem System (BRD und DDR), Epoche (die frühen 50er- und 60er-Jahre, die Zeit der griechischen Obristen, die sexuelle Revolution nach 1960, die Wende), Publikationsart (multilaterale oder bilaterale Anthologien) und nicht zuletzt nach den ausgeprägten Interessen der Akteure, Übersetzer und Herausgeber, unterschiedlich stark betont oder heruntergespielt.

Dies zeigt indes auf, dass die bereits in den 80er-Jahren etablierte Manipulationstheorie sehr relevant mit Blick auf die Rezeption einer peripheren Literatur wie die der neugriechischen ist. Denn letztere steht in einem besonderen Machtverhältnis zu der deutschen Literatur bzw. sie gilt im Vergleich dazu als „schwache“ Literatur, die eine marginale Stelle im westlichen Literatursystem innehat. Es liegt nahe, dass die neugriechische Literatur viel leichter

manipulierbar ist als stärkere europäische Literaturen, wie die englische, die französische oder die deutsche. Wäre der international anerkannte Kavafis ein Vertreter der englischsprachigen Literatur, wäre es unmöglich gewesen, die Interpretation seines Oeuvres auf antike Bildnismünzen bzw. auf Homosexualität zu reduzieren. Und wäre Ritsos Vertreter einer stärkeren Literatur gewesen, die auch im Original einer breiteren Leserschaft zugänglich gewesen wäre, hätten die Übersetzer nicht so leicht in das Original vieler Gedichte (vor allem: *Romiosini*, *Epitaph*, *Makronisos-Gedichte*) eingegriffen.

Genau in dieser Hinsicht stellte sich Seferis als Gegenbeispiel dar, da an seiner Rezeption die mit ideologisch-poetologischen Implikationen verbundene Patronage nicht gezeigt wurde. Im Gegensatz zu Kavafis und Ritsos erfuhr das Seferis-Bild weder erstaunliche Wandlungen noch beachtenswerte Manipulationen, sondern es blieb stabil und neutral-akademisch.

Dies heißt im Grunde genommen, dass sich Seferis durch einen feinfühligsten, modernen Sinn für griechisches und europäisches Kulturgut von Beginn an ins deutsche, literarische System einfügte. Denn Seferis' Lyrik entsprach sehr präzise der durch Stereotypen geprägten Griechenlandrezeption, die auf mediterraner Topographie und auf der Antike beruhte, wie es schon in dem letzten Teil der vorliegenden Arbeit geschildert wurde. Seferis traf exakt auf die Bedürfnisse eines philhellenischen, hoch gebildeten Publikums, das aber für Bedeutungserweiterungen wenig Sinn hatte. Als Folge blieb der politisch-satirische Seferis (auch aufgrund des fehlenden Paratextes) im deutschsprachigen Raum nicht entschlüsselt; des Weiteren zeichnete eine ungewöhnliche Stabilität, ja beinahe eine Statik, die gesamte Seferis-Rezeption aus, die dem wandlungsfähigen Kavafis (historisch, homoerotisch und seit Anbeginn des 21. Jahrhunderts populär-philosophisch) und Ritsos (linksrevolutionär, undogmatisch, ungebrochen und zugleich existenziell, äußerst sinnlich, immer die Schönheit suchend und alle Tabus abschaffen wollend) wesensfremd ist.

Zum Abschluss möchte ich mich kurz auf die Bearbeitungen von Sartorius, Guttenbrunner, Kerker, Brecht und Theobaldy beziehen, die ein neues und nicht nur aus komparatistischer Sicht sehr spannendes Forschungsgebiet eröffnen. Denn die innerliterarische Rezeption der drei neugriechischen Dichter führt demonstrativ vor, auf welche Art und Weise die literarische Übersetzung, auch aus einer peripheren Ausgangsliteratur, die Zielliteratur bereichert und befruchtet.

Die hier behandelten deutschsprachigen Dichter übernahmen Motive aus dem Kavafis- und Ritsos-Werk und -Leben und entfalteten diese unter stofflichem oder auktorialem Gesichtspunkt durchaus eigenschöpferisch. Diese Bearbeitungen stellen sich als Quintessenz eines produktiven und höchst interessanten Literatur- und Kulturtransfers zwischen Griechenland und Deutschland dar. Kavafis' poetisches Inventar wurde anhand seiner Liebesgedichte von Guttenbrunner übernommen und weitergeführt. Brecht und Theobaldy traten in den Dialog mit dem Kavafis-Gedicht: „Troer“, um über deutsche Geschichte nachzudenken bzw. zu reflektieren. Nicht nur der Bezug auf deutsche, sondern auch auf deutsch-griechische Geschichte ist für Theobaldy von Relevanz, wie im achten Teil aufgezeigt. Das gleiche beansprucht Gültigkeit für Guttenbrunner; der österreichische Dichter fikionalisierte die eigene Biographie mithilfe des Bezuges auf Ritsos und sah sich infolgedessen in einer Reihe stehen mit Partisanen und Aufständlern, wie im sechsten Teil schon gesehen.

Dabei ist es interessant, dass auch diese Dimension des deutsch-griechischen Literaturtransfers mit poetologischen und ideologischen Implikationen in Verbindung steht. Brecht und Theobaldy reaktualisierten den alten Troja-Stoff und machten ihn für eine historische Metaphorik fruchtbar. Theobaldy machte zudem in seinen Ritsos-Gedichten die deutsch-griechische Geschichte zum Thema, trat in einen Dialog mit Ritsos und leistete einen Beitrag zur deutschen Erinnerungskultur. Sartorius brachte durch seine Gedichte über Kavafis und Alexandria eine gekonnte Weiterführung des *Poeta Doctus* auf den Weg und reihte sich selbst in diesen Dichtertypus ein, dem Kavafis ebenfalls angehörte. Michael Guttenbrunner fikionalisierte zum einem mit Bezug auf Ritsos die eigene Biografie und inszenierte sich selbst als aktiven Widerstandskämpfer und Nazi-Gegner. Mithilfe seiner Kavafis-Gedichte brach Guttenbrunner zum anderen mit der dominanten Poetik seiner Zeit bzw. mit dem Zwang zur Originalität und Innovation und zog diesen beiden ein älteres Literaturverständnis vor, das auf Imitation basierte. Der politisch engagierte Armin Kerker verteidigte am Ritsos-Beispiel die wenig geschätzte politisch engagierte Dichtung und verurteilte zugleich am Seferis-Beispiel das Primat der Kunstautonomie. Wie unschwer zu erkennen, schloss sich Kerker, der der 68er-Generation angehörte, der engagierten Kunst an und erblickte in Ritsos sein wichtigstes Vorbild.

Der hier verfolgte und rekonstruierte deutsch-griechische Literaturtransfer führt vor Augen, dass sich das ins Deutsche übersetzte Werk der drei Dichter mit sehr unterschiedlichen Diskursen des Ziellandes, wie z.B. mit Geschichte, Erinnerungskultur, Politik, Faschismusbekämpfung, Identität, mit poetischen Zielsetzungen bzw. Diskussionen und nicht zuletzt mit Homosexualität verbindet. Darüber hinaus dient es als Grundlage für die Verfassung neuer Gedichte, was die innovative und bereichernde Kraft der Übersetzung unter Beweis stellt. Aus diesem Grund wurden hier die Übersetzungen und Bearbeitungen nicht als Einzelphänomene (von Zielliteratur und -kultur abgeschieden) untersucht; denn deren Entstehung und Rezeptionsverlauf sind „multifaktoriell und entziehen sich eindimensionalen Erklärungen“.¹⁹³¹ Oder um das Wort von Susan Bassnett ein letztes Mal aufzugreifen: „In the same way that the surgeon, operating on the heart, cannot neglect the body that surrounds it, so the translator treats the text in isolation from the culture at his peril“.¹⁹³² Dies gilt natürlich nicht nur für Übersetzer, sondern auch für Literaturwissenschaftler.

1931. Corbineau-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, S. 125.

1932. Bassnett, *Translation Studies*, S. 14.

11. Bibliographie

Primärliteratur

Archive

Alle Zeitungsartikel sind, wenn nicht anders angegeben, Bestand des Innsbrucker Zeitungsarchivs.

Volk und Welt Archiv, 1487, 3937, 2764,

Volk und Welt Archiv, Adk-O, ZAA 2567, Adk-O, ZAA 3474, Adk-O, ZAA 1571 und Adk-O, ZAA 4108.

Anthologien (multilateral)

Die Lyra des Orpheus. Lyrik der Völker in deutscher Nachdichtung. Hg. von Felix Braun. München: Heyne, 1978.
Matrosen sind der Liebe Schwingen. Homosexuelle Poesie von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. von Joachim Campe. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Taschenbuch, 1994.

Lieder und Gedichte für den Frieden. Mit 37 Zeichnungen und 10 Notenbeilagen. Berlin (DDR): Hg. von dem Deutschen Friedenskomitee, 1952.

Nun ist mir von Herzen weh. Liebeskummergedichte. Hg. von Wolf Durant. Zürich: Manesse, 2001.

Museum der modernen Poesie. Hg. von Hans-Magnus Enzensberger. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960.

An den Toren einer unbekannten Stadt, Das Gedächtnis der Wörter und Aus einem abgeschiedenen Land. Hg. von Beatrice Faßbender und Ulrich Schreiber. Berlin: Alexander-Verlag, 2002, 2003 und 2005.

Freiheitslyrik. Von der Französischen Revolution bis zu den Nationalen Befreiungsbewegungen unserer Tage. Hg. von Ernst M. Frank. München: Wilhelm Heyne, 1984.

So weit die Welt nur offen ist... Verse aus der Weltlyrik. Ausgewählt und übersetzt von Zoltan Franyo. Timișoara: Facla Verlag, 1973.

Calamus: Männliche Homosexualität in der Literatur des 20. Jahrhunderts: Eine Anthologie. Hg. von David Galloway und Christian Subisch. Hamburg: Rowohlt, 1981.

Luftfracht. Internationale Poesie 1940 bis 1990. Hg. von Harald Hartung. Frankfurt und München: Eichborn, 1991.

Das bist du Mensch. Kleine Anthologie moderner Weltlyrik. Hg. von Hans-Jürgen Heise. Ebenhausen bei München: H. Voss, 1963.

Lyrik Importe. Ein Lesebuch. Hg. von Eva Hesse. Aachen: Rimbaud, 2004.

Literatur und Widerstand. Anthologie europäischer Poesie und Prosa. Hg. von der Internationalen Föderation der Widerstandskämpfer. Frankfurt, 1969.

Lyrik der Welt. Ausland. Hg. von Reinhard Jaspert. Berlin: Safari, 1948.

Lyrik der Welt. Lyrik und Weisheit des Auslandes. Hg. von Reinhard Jaspert. Berlin: Safari, 1953.

Lyrik der Welt. Dichtungen des Auslandes. Hg. von Reinhard Jaspert. Berlin: Safari, 1955.

Gedichte für den Frieden. Hg. von Manfred Kluge. München: Wilhelm Heyne, 1983.

Körpersprache. Gedichte für Liebende. Hg. von Manfred Kluge. München: Wilhelm Heyne, 1987.

Verse für Verliebte. Von 59 Dichtern aus 28 Ländern. Hg. von Manfred Küchler. Berlin: Volk und Welt, 1974.

Abendländische Lyrik. Von den Troubadours bis zum 20. Jahrhundert in deutschen Übertragungen. Hg. von Erwin Laaths. München: Winkler, 1969.

Ohne dich bin ich nicht ich. Poesie in jeder Beziehung. Hg. von Anton G. Leitner. Frankfurt: Chrismon, 2008.

Im Ursprung ein Ei sprang. Gedichte vom Werden und Vergehen. Hg. von Anton G. Leitner. Frankfurt: Chrismon, 2008.

Europa erlesen zwischen Fels und Nebel. Hg. von Kevin Perryman und Lojze Wieser. Klagenfurt und Celovec: Wieser, 2006.

Sieh, das ist unsere Zeit! Lyrik für sozialistische Festtage und Feierstunde. Hg. von Helmut Preißler. Berlin: Tribüne, 1978.

Tränen und Rosen. Krieg und Frieden in Gedichten aus fünf Jahrtausenden. Hg. von Achim Roscher. Berlin (DDR): Verlag der Nation, 1965.

Panorama moderner Lyrik. Hg. von Günther Steinbrinker in Zusammenarbeit mit Rudolf Hartung. Gütersloh: Mohn Verlag, 1960.

Weltstimmen. Nachdichtungen von Alfred Margul Sperber. Bukarest: Literaturverlag, 1968.

Du schickst mir deine Gedichte, ich schick dir meine. Zweisprachige Lyriklesungen in Eislingen. Hg. von Tina Stroheker. Eislingen: Eislinger Edition, 2010.

Orpheus 20. Gedichte dieses Jahrhunderts. Hg. von Walter Urbanek. Bamberg: Buchner, 1961 (Texte. Bd. 15. Dichtung und Dokumente in Schulausgaben).

Europa im Gedicht. Lyrik des 20. Jahrhunderts. Hg. von Walter Urbanek. Bamberg: Buchner, 1993.

Trost für dich. Hg. von Siegfried Völlger. München und Wien: Sanssouci, 2002.

Überlass es der Zeit. Gedichte für Trauernde. Worte zum Trost. Hg. von Siegfried Völlger. München und Wien: Sanssouci, 2008.

Es geht um die Erde ein rotes Band. Material für die Fest-und Fei ergestaltung. Hg. von Zentralhaus Publikation. DDR, 1982.

Anthologien (bilateral)

Die Exekution des Mythos fand am frühen morgen statt. Texte aus Griechenland. Hg. von Danae Coulmas. Frankfurt am Main: Fischer, 1973.

Griechische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Hg. von Danae Coulmas. Frankfurt am Main: Insel, 2001.

Modern Greek Poetry. Translated and edited by Rae Dalven. New York: Gaer Associates, 1949.

Neugriechische Lyriker. Mit einem Geleitwort von Gerhart Hauptmann. Ausgewählt und übertragen von Karl Dieterich. Leipzig: H. Haessel Verlag, 1928.

Thalassa Thalassa. Der Lobgesang des Meeres. Eine Anthologie. Hg. von Niki Eideneier und Rita Krieg. Köln: Romiosini, 2002.

Die Sonnenblumen der Juden. Die Juden in der neugriechischen Literatur. Eine Anthologie. Hg. von Niki Eideneier. Köln: Romiosini, 2006.

Zwanzig Jahrzehnte Neugriechische Dichtung. Auswahl 1780-1980. Hg. von Eugenie Emmanuel. Auflage. 2. Athen: Selbstverlag, 1996.

Athen-Attika-Klassische Stätte. Poetischer Athen-Führer. Hg. von Gerhard Emrich. Darmstadt: Buchges, 2000.

Weiter Stein-Weites Herz. Moderne griechische Poesie. Hg. von Kostas Giannakakos und Christian Greiff. München: Babel, 2002.

Orpheus Melodie. Griechische Lyrik aus drei Jahrtausenden. Ausgewählt und übersetzt von Christian Greiff. München: Verlag Kunst und Alltag, 1996.

Athen. Eine literarische Einladung. Hg. von Birgit Hildebrand und Konstantinos Kosmas. Berlin: Klaus Wagenbach, 2009.

Woher kommt ihr? Neugriechisches Lesebuch. Hg. von Efrossini Kalkasina und Elisabeth Weiler unter Mitarbeit von Anastasia Apostolidou. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001.

Und ewig ruft Cassandra...Eine zweisprachige Anthologie griechischer und deutscher Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts. Ausgewählt, eingeleitet, übersetzt und herausgegeben von Evangelos Konstantinou. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001.

Leselust Griechenland. Hg. von Hans Christian Meiser. München: Goldmann, 1988.

Diese Landschaft ist hart wie das Schweigen. Neugriechische Lyrik. Hg. von Thomas Nikolaou. Leipzig: Philipp Verlag, 1972.

Das Lied des Parnass. Griechische Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts. Hg. von Chlodwig Plehn. Hannover: Schriftreihe der Deutsch-Griechischen Gesellschaft, 1964.

Griechische Lyrik der Gegenwart. Übertragen von Otto Staining er. Linz: Hg. vom Kult ramt der Stadt Linz, 1960.

Dreitausend Jahre griechische Dichtung. Hg. von Argyris Sfountouris. 1971 (Sonderheft der Zeitschrift *Propyläa*. Nr. 9-11)

Publikationen

- Aragon Louis: „Yannis Ritsos Mondscheinsonate.“ Übertragen von Hilda Westphal. In: *Sinn und Form, Beiträge zur Literatur*. 4-6 Heft, (1957), S. 714-716.
- Aragon Louis: „Ο μεγαλύτερος ζων ποιητής.“ („Der größte lebende Dichter“). Übers. von Stratis Tsirkas in: *Ο Αραγκόν για τον Ρίτσο (Aragon über Ritsos)*. Hg. von Aik.Makrynika. Athen: Kedros, 1983, S. 19-26.
- Endler Adolf: *Akte Endler. Gedichte aus 25 Jahren*. Leipzig: Reclam, 1981.
- Grieshaber HAP: *Hellas. Mit Texten von Margarete Hannsmann und Iannis Negrepondis*. München: Bruckmann, 1979.
- Guttenbrunner Michael: *Vom Tal bis an die Gletscherwand! Reden und Aufsätze*. Wien: Löcker, 1999.
- Guttenbrunner Michael: *Gesang der Schiffe. Gedichte*. Düsseldorf: clausen, 1980.
- Guttenbrunner Michael: *Der Abstieg*. Pfullingen: Neske, 1975.
- Guttenbrunner Michael: *Lichtvergeudung*. Wien: Löcker, 1995.
- Guttenbrunner Michael: *Griechenland. Eine Landesstreuung*. Wien: Löcker, 2001.
- Guttenbrunner Michael: *Aus dem Machtgehege. Prosa 1976-2001*. Aachen: Rimbaud, 2001.
- Hannsmann Margaret: *Zwischen Urne und Stier. Gedichte. Mit 10 Holzschnitt-Vignetten und einem vom Stock gedruckten Holzschnitt von HAP Grieshaber*. Hamburg und Düsseldorf: Claassen, 1971.
- Kavafis K. P.: *Ανέκδοτα Σημειώματα Ποιητικής και Ηθικής. Παρουσιασμένα από τον Γ. Π. Σαββίδη. (Unveröffentlichte Notizen zur Poetik und Moral. Präsentiert von G. P. Savvidis)*. Athen: Ermis, 1983.
- Kavafis K. P.: *Ανέκδοτα Πεζά Κείμενα. (Unveröffentlichte Prosa)*. Hg. von Michalis Pieris. Athen: Fexis, 1963.
- Kavafis K. P.: *Τα Πεζά (1882-1931) (Die Prosa. 1882-1931)*. Hg. von Michalis Pieris. Athen: Ikaros, 2003.
- Kavafis K. P.: *Ατελή Ποιήματα 1918-1932 (Unvollendete Gedichte. 1918-1932)*. Hg. von Renata Lavagnini, Athen: Ikaros, 1994.
- Kavafis K. P.: *Ανέκδοτα Ποιήματα (1882-1923) (Unveröffentlichte Gedichte)*. Hg. von G. P. Savvidis. Athen: Ikaros, 1968.
- Kavafis K. P.: *Αποκηρυγμένα Ποιήματα και Μεταφράσεις (1886-1898) (Verworfen Gedichte und Übersetzungen)*. Hg. von G. P. Savvidis. Athen: Ikaros, 1983.
- Kavafis K. P.: *Τα Ποιήματα Α' (1897-1918) (Die Gedichte. I)*. Hg. von G. P. Savvidis. Auflage 9. Athen: Ikaros, 2004.
- Kavafis K. P.: *Τα Ποιήματα Β' (1919-1933) (Die Gedichte II)*. Hg. von G. P. Savvidis. Auflage 9. Athen: Ikaros, 2004.
- Kavafis Konstantin: *The complete Poems of Cavafy. Translated by Rae Dalven, with an introduction by W. H. Auden*. Auflage 4. London: The Hogarth Press, 1961.
- Kavaphis Konstantin: *Gedichte des Kavaphis aus dem Neugriechischen*. Übers. von W. Jablonski. Jerusalem: Edition Dr. Peter Franke, 1942.
- Kavafis Konstantin: *Der Wein der Götter*. Übers. und hg. von Wolfgang Cordan. Maastricht: Kentaur-Druck, 1947.
- Kavafis Konstantin: *Gedichte des Konstantin Kavafis*. Aus dem Neugriechischen übertragen und herausgegeben von Helmut von den Steinen. Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1953.
- Kavafis Konstantin: *Gedichte*. Eingeleitet und übertragen aus dem Neugriechischen von Helmut von den Steinen. Amsterdam: Castrum Peregrini, 1962.
- Kavafis Konstantinos: *Gedichte. Das Gesammelte Werk*. Übers. aus dem Neugriechischen und eingeleitet von Helmut von den Steinen. Hg. von M. R. Goldschmidt. Amsterdam: Castrum Peregrini Presse, 1985.
- Kavafis Konstantinos: *Ausgewählte Gedichte*. Übers. von A. Endler, H. von den Steinen und K. Dieterich. Leipzig: Insel, 1979.
- Kavafis-Seferis: *Auswahl aus den Gedichten*. Übersetzt von L. Gyömörey. Athen: Eridanos, 1984.
- Kavafis Konstantinos: *Um zu bleiben. Liebesgedichte Griechisch und Deutsch*. Übersetzung und Nachwort von Michael Schröder. Mit dreizehn Radierungen von David Hockney. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989.
- Kavafis Konstantinos: *Gefärbtes Glas. Historische Gedichte. Griech und Deutsch*. Übers. von Michael Schröder. Mit Abbildungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Kavafis Konstantinos: *So unverwandelt betrachtet*. Übers. von Wolfgang Josing. Mit Zeichnungen von Dieter Hall. Zürich: Edition Patrick Frey, 1997.
- Kavafis Konstantin: *Die Lüge ist nur gealterte Wahrheit. Notate, Prosa und Gedichte aus dem Nachlass*. München und Wien: Hanser, 1991.
- Kavafis Konstantinos: *Dreizehn Liebesgedichte*. Aus dem Griechischen übersetzt von K. E. Apostolidis-Kusserow. Illustriert mit 13 Federzeichnungen von Andreas Karayan, Berlin: Janssen Verlag, 1993.

- Kavafis Konstantin: *Die vier Wände meines Zimmers. Verworfen und Unveröffentlichte Gedichte*. Übers. von Ina und Asteris Kutulas. Hg. und mit einem Nachwort von Asteris Kutulas. München und Wien: Carl Hanser Verlag, 1994.
- Kavafis Konstantinos: *So unverwandt betrachtet*. Gedichte von Konstantinos Kavafis. Illustrationen von Dieter Hall. Zürich: Edition Patrick Frey, 1997.
- Kavafis Konstantinos: *Münzen und Poesie. Der griechische Dichter Konstantinos Kavafis*. Hg. von Wilfried Seipel. Milan: Skira editore, 2006.
- Kavafis Konstantinos: *Brichst du auf gen Ithaka. Sämtliche Gedichte. Griechisch-Deutsch*. Aus dem Neugriechischen von Wolfgang Josing unter Mitarbeit von Doris Gundert. Mit Anmerkungen und einem Nachwort. Auflage 5. Köln: Romiosini, 2009.
- Kavafis Konstantinos: *Das Gesamtwerk. Griechisch – Deutsch*. Hg. und übers. von Robert Elsie. Mit einer Einführung von M. Yourcenar. Zürich: Ammann, 1997.
- Kavafis Konstantin: *Das Hauptwerk. Gedichte. Griechisch und Deutsch*. Übersetzt und kommentiert von Jörg Schäfer, mit Bildnismünzen ausgewählt und kommentiert von Peter Robert Franke. Heidelberg: Winter, 2003.
- Kavafis Konstantinos: *Der Dichter Konstantinos Kavafis*. Einführung, Übersetzung und erläuternde Anmerkungen von Hans-Christian Günther. Nachwort von Arnd Kerkhecker. Nordhausen: Traugott Bautz, 2008.
- Kerker Armin: „Verhältnisse. Verlag Atelier im Bauernhaus, 1976 (Fischerhuder Texte 3).
- Kerker Armin: „Homer und Papadopoulos“ In: *Aus den Köpfen an die Tafel*. München: Werner Raith Verlag, 1976, S. 88-124.
- Korovesis Periklis: *Die Menschenwörter*. Aus dem Griechischen übersetzt und kommentiert von Armin Kerker. München: Raith Verlag, 1976.
- Ritsos Jannis: *Μακρονισιώτικα (Makronisos-Gedichte)*. Bukarest: Politikes kai Logotechnikes Ekdoseis, 1957.
- Ritsos Jannis: *Η Αρχιτεκτονική των Δέντρων. (Die Architektur der Bäume)*. Bukarest: Politikes kai Logotechnikes Ekdoseis, 1958.
- Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου (Jannis Ritsos Anthologie)*. Hg. von Chrysa Prokopaki. Auflage 3. Athen: Kedros, 2001.
- Ritsos Jannis: *Ποιήματα. Τα Επικαιρικά. 1945- 1969 (Gedichte. Zeitgedichte. 1945-1969)*. Athen: Kedros, 1975.
- Ritsos Jannis: *Ποιήματα Α' και Β' 1930-1960 (Gedichte I und II. 1930-1960)*. Athen: Kedros, 1961.
- Ritsos Jannis: *Τέταρτη Διάσταση. (Vierte Dimension)*. Athen: Kedros, 1972.
- Ritsos Jannis: *Το Τερατώδες Αριστούργημα. (Das ungeheure Meisterwerk)*. Athen: Kedros, 1977.
- Ritsos Jannis: „Περί Μαγιακόβσκη“ („Über Majakowski“) In: *Μελετήματα. Μαγιακόβσκι, Χικμέτ, Έρενμπουργκ, Ελνάρ, Μαρτυρίες, Θυρωρείο (Essays. Majakowski, Hikmet, Ehrenburg, Eluard, Zeugenaussagen, Pförternloge)*. Auflage 2. Athen: Kedros, 1980, S. 9-33.
- Ritsos Jannis: *Μελετήματα. Μαγιακόβσκι, Χικμέτ, Έρενμπουργκ, Ελνάρ, Μαρτυρίες, Θυρωρείο (Essays. Majakowski, Hikmet, Ehrenburg, Eluard, Zeugenaussagen, Pförternloge)*. Auflage 2. Athen: Kedros, 1980.
- Ritsos Jannis: *Τα Ερωτικά. (Erotika)*. Athen: Kedros, 1981.
- Ritsos Jannis: *Πέτρες, Επαναλήψεις, Κιγκλίδωμα. (Steine, Wiederholungen, Gitter)*. Auflage 7. Athen: Kedros, 1982.
- Ritsos Jannis: „Die Mondscheinsonate“. Übers. von Recha Rotschild. In: *Sinn und Form, Beiträge zur Literatur*. 9. Jahr, 4-6 Heft, (1957), S. 714-727.
- Ritsos Jannis: „Das Fenster“. Übers. von Rolf Schneider. In: *Sinn und Form, Beiträge zur Literatur*. 12. Jahr, 1-3 Heft, (1960), S. 224-234.
- Ritsos Jannis: „Jannis Ritsos. Gedichte“. In: *Sinn und Form, Beiträge zur Literatur*. 22. Jahr, 1. Heft, (1970), S. 25-37.
- Ritsos Jannis: „Philoktet“. In: *Sinn und Form, Beiträge zur Literatur*. 21. Jahr, 4. Heft, (1969), S. 916-937.
- Ritsos Jannis: „Monochorde“. In: *Sinn und Form, Beiträge zur Literatur*. 4. Heft, (1982), S. 1121-1139.
- Ritsos Jannis: „Negativbilder des Schweigens. Letzte Gedichte“ und „Asteris Kutulas. Begegnungen mit Ritsos“. In: *Sinn und Form*. 44. Jahr, 5. Heft, (1992), S. 708-719.
- Ritsos Jannis: *Gedichte*. Übersetzung von Vagelis Tsakiridis. Berlin: Klaus Wagenbach, 1968.
- Ritsos Jannis: *Zeugenaussagen. Griechisch-Deutsch*. Übers. von G. Dietz. Frankfurt am Main: Heiderhoff, 1968.
- Ritsos Jannis: *Μαρτυρίες. Zeugenaussagen. Mit einer Vorbemerkung von Eleni N. Kazantzaki und einer Einleitung von Max Frisch*. Übers. und hg. von Argyris Sfountouris, 1968 (Sonderheft der Zeitschrift Propyläa).
- Ritsos Jannis: *Der Baum des Gefängnisses und die Frauen. Die Greisinnen und das Meer. Zwei Chorlieder*. Übers. von Argyris Sfountouris, 1972 (Sonderheft der Zeitschrift Propyläa. Nr. 12).
- Ritsos Jannis: *Πφörtnerloge. 99 Gedichte. Griechisch – Deutsch*. Übers. von Argyris Sfountouris, 1976 (Sonderheft der Zeitschrift Propyläa. Nr. 16-17).
- Ritsos Jannis: *Die Wurzeln der Welt. Gedichte*. Nachgedichtet von Bernd Jentzsch und Klaus-Dieter Sommer. Berlin: Volk und Welt, 1970.

Ritsos Jannis: *Mit dem Maßstab der Freiheit*. Übers. von Isidora Rosenthal-Kamarinea. Ahrenburg: Damokles, 1971.

Ritsos Jannis: *Epitaphios. Eine von Mikis Theodorakis vertonte Auswahl*. Übers. von Isidora Rosenthal-Kamarinea. Eutin: Typographie Holger Ivens, 1973.

Ritsos Jannis: *Milos geschleift. Poeme und Gedichte*. Mit elf Federzeichnungen und einer Radierung von Giacomo Manzù. Hg. von Thomas Nikolaou. Leipzig: Reclam, 1979.

Ritsos Jannis: *Tagebuch des Exils. Neugriechisch - Deutsch*. Übertragen von der Neugriechischen Abteilung des Institutes für klassische Philologie der Universität Frankfurt unter Leitung von Niki Eideneier. Frankfurt: Schwiftinger Verlag, 1979.

Ritsos Jannis: *Steine, Wiederholungen, Gitter*. Übers. von Armin Kerker. Berlin: Rotbuch, 1980.

Ritsos Jannis: *Gedichte (griechisch-deutsch)*. Übertragen von Niki und Hans Eideneier u.a. Basel-Frankfurt: Strömfeld / Roter Stern, 1980.

Ritsos Jannis: *Die Bäume brauchen diesen Himmel ganz. Hommage à Iannis Ritsos. Texte zur Aufführung im Rahmen des 11. Festivals des politischen Liedes, Kantate für Makronisos (Mikroutsikos / Ritsos), Romiosini (Theodorakis / Ritsos)*. Übers. von Asteris Kutulas und Peter Zacher. Berlin: Junge Welt, 1981.

Ritsos Jannis: *Zeugenaussagen. Neugriechisch und Deutsch. Ausgewählt und übersetzt von Günter Dietz*. Hg. von Roswitha Th. Hlawatsch und Horst G. Heiderhoff. Waldbrunn: Horst Heiderhoff, 1982.

Ritsos Jannis: *Poesiealbum*. Auswahl von Asteris Kutulas. Übertragen von Hans Brinkmann, Asteris Kutulas, Dirk Mandel, Steffen Mensching, Thomas Nicolaou, Klaus-Peter Schwarz und Klaus-Dieter Sommer. Berlin: Verlag Neues Leben, 1983.

Ritsos Jannis: *Kleine Suite in rotem Dur. Liebesgedichte aus dem Zyklus Erotika*. Übersetzt von Thomas Nicolaou, mit Steinzeichnungen des Autors. Auflage 2. Volk und Welt: Berlin 1984.

Ritsos Jannis: *Die Nachbarschaften der Welt*. Übers. von Erasmus Schöfer. Köln: Romiosini, 1984.

Ritsos Jannis: *Ikonenwand anonymer Heiliger Bd. I, II und III*. Übers. von Thomas Nikolaou. Berlin: Volk und Welt, 1986, 1987 und 1989.

Ritsos Jannis: *Das letzte Jahrhundert vor dem Menschen*. Aus dem Griechischen übersetzt von Niki und Hans Eideneier. München und Zürich: Piper, 1988.

Ritsos Jannis: *Steine, Knochen, Wurzeln*. Essays und Interviews. Herausgegeben und übersetzt von Asteris Kutulas. Leipzig und Weimar: Kiepenheuer, 1989.

Ritsos Jannis: *Unter den Augen der Wächter*. Übers. von Armin Kerker. München & Wien: Hanser, 1989.

Ritsos Jannis: *Monochorde*. Übertragen von Asteris Kutulas. Mit Zeichnungen von Gottfried Bräunling. Köln: Romiosini Verlag, Köln 1989.

Ritsos Jannis: *Der Sondeur*. Übertragen von Ina & Asteris Kutulas. Mit Zeichnungen von Trak Wendisch. Tübingen: konkursbuchVerlag Claudia Gehrke, 1989.

Ritsos Jannis: *Halbkreis. Erotika*. Herausgegeben und übertragen von Asteris Kutulas. Mit Zeichnungen von Gottfried Bräunling. Tübingen: konkursbuchVerlag Claudia Gehrke, 1989.

Ritsos Jannis: *Gedichte*. Ausgewählt, aus dem Griechischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Klaus-Peter Wedekind. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.

Ritsos Jannis: *Deformationen. Eine innere Biographie. Gedichte Texte Begegnungen 1930-1990*. Ausgewählt und herausgegeben von Asteris Kutulas. Köln: Romiosini Verlag, Köln 1996.

Ritsos Jannis: *Die Rückkehr der Iphigenie*. Monologe. Mit Steinzeichnungen des Autors. Übersetzung und mit einem Nachwort von Asteris und Ina Kutulas. Frankfurt und Leipzig: Insel Verlag, 2001.

Ritsos Jannis: *3 x 111 Dreizeiler. Griechisch und Deutsch*. Übers. von Theo Votsos. Köln: Romiosini, 2001.

Ritsos Jannis: *Die Mondscheinsonate*. Übertragen von Asteris Kutulas und Steffen Mensching. Frankfurt am Main: Axel Dielmann Verlag, 2001.

Ritsos Jannis: *Die Umkehrbilder des Schweigens. Gedichte. Griechisch und Deutsch*. Aus dem Griechischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Klaus-Peter Wedekind. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.

Ritsos Jannis: *Die Mondscheinsonate. Philoktet. Romiosini. Gedicht. Poem. Kantate. Übertragungen*. Hg. und übers. von Bernd Jentzsch. Euskirchen: Edition Gablenz, 2008.

Ritsos Jannis: *12 Gedichte zu Kavafis. Griechisch – Deutsch*. Übers. von Niki Eideneier. Köln: Romiosini, 2009.

Ritsos Jannis: *Monovassía*. Übers. von Klaus-Peter Wedekind. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.

Ritsos Jannis: *Martyries-Zeugenaussagen. Drei Gedichtreihen. Griechisch-Deutsch*. Übersetzt von Günter Dietz und Andrea Schellinger. Anmerkungen und Nachwort von Günter Dietz. Berlin: Elfenbein, 2009.

Sartorius Joachim: „Alexandria. Ein Zyklus“ In: *Alexandria–Fata Morgana*. Hg. von Joachim Sartorius. Stuttgart und München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2001, S. 289-305.

Sartorius Joachim: *Alexandria – Fata Morgana*. Stuttgart und München: Deutsche Verlags-Anstalt 2001.

- Sartorius Joachim: *Der Tisch wird kalt. Gedichte*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1992.
- Sartorius Joachim: *Keiner gefriert anders. Gedichte*. Kiepenheuer & Witsch, 1996.
- Schäfer Jörg: *Konstantin Kavafis. Übersetzungen von ausgewählten Gedichten mit einer Einführung in das Werk des neugriechischen Dichters*. Stendal: Winckelmann-Gesellschaft, 2000.
- Seferis Giorgos: *Πολιτικό Ημερολόγιο Α' 25.11.1935 - 18.10.1944 (Politisches Tagebuch I)* und *Πολιτικό Ημερολόγιο Β' 13.01.1945 - 05.05.1952 (Politisches Tagebuch II)* Athen: Ikaros, 1979 und 1985.
- Seferis Giorgos: *Χειρόγραφο Σεπ. '41. (Manuskript Sep. 1941)*. Athen: Ikaros, 1972.
- Seferis Giorgos: *Μέρες Α' - Μέρες Ζ' (Tage I. - VII.)*. Athen: Ikaros, 1975 (1. und 2. Band), 1977 (3. 4. und 5. Band), 1986 (6. Band) und 1990 (7. Band).
- Seferis Giorgos: *Ποιήματα (Gedichte)*. Hg. von G. P. Savvidis. Auflage 22. Athen: Ikaros, 2007.
- Seferis Giorgos: *Δοκιμές Α' και Β' (Versuche I und II)*. Auflage 6. Athen: Ikaros, 1992.
- Seferis Giorgos: *Δοκιμές Γ'. Παραλειπόμενα. (Versuche III. Ausgelassenes)*. Athen: Ikaros, 1992.
- Seferis Giorgos: *Τετράδιο Γυμνασμάτων β' (Übungsheft II)*. Hg. von G. P. Savvidis. Athen: Ikaros, 1976.
- Seferis Giorgos: *Βαρνάβας Καλόστεφανος. Τα σχεδιάσματα (Varnavas Kalostefanos. Die Entwürfe)*. Hg. von Natalia Deligiannaki. Athen: M.I.E.T., 2007.
- Seferis Giorgos: *Poesie. Griechisch und deutsch*. Übersetzt von Christian Enzensberger. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963 und 1987.
- Seferis. Giorgos: *Gedichte. Nobelpreis 1963 Griechenland* Zürich: Coron-Verlag, 1974.
- Seferis Giorgos: *Sechzehn Haikus. Griechisch und Deutsch*. Übersetzung und Nachwort von Günter Dietz. Frankfurt am Main: Horst Heiderhoff Verlag, 1968.
- Seferis Giorgos: *Logbücher I und II. Manuskript September 1941. Poesie und Prosa. Neugriechisch-Deutsch*. Übersetzt von Gisela von der Trenck. Mit Illustrationen von Andy Schellemann. München: Schwiftinger Galerie-Verlag, 1981.
- Seferis Giorgos: *Sechzehn Haikus. Stratis der Seemann. Aus dem Übungsheft (griechisch- deutsch)*. Übers. von Günter Dietz. Hg. von Roswitha Th. Hlawatsch und Horst G. Heiderhoff. Waldbrunn: Heiderhoff Verlag, 1983.
- Seferis Giorgos: *Geheime Gedichte. Griechisch und Deutsch*. Übersetzt von Timon Koulmassis und Danae Coulmas. Köln: Romiosini, 1985.
- Seferis Giorgos: *Poesiealbum 245*. Ausgewählt von Asteris Kutulas, übertragen von Asteris Kutulas und Steffen Mensching. Berlin: Verlag Neues Leben, 1988.
- Seferis Giorgos: „Vorrat Giorgos Seferis“. In: *Temperamente. Blätter für junge Literatur*, 2 (1987), S. 49- 67.
- Seferis Giorgos: *Alles voller Götter. Essays*. Übers. von Asteris Kutulas. Leipzig: Reclam, 1989.
- Seferis Giorgos: *Sechs Nächte auf der Akropolis. Roman*. Hg.
- Seferis Giorgos: *Gedichte*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Hans-Christian Günther. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2000.
- Seferis Giorgos: *Logbuch III. ...Zypern, wohin das Orakel mich wies. Griechisch und Deutsch*. Übersetzt von Evtichios Vamvas. Frauenfeld: Waldgut Verlag, 2011.
- Seferis Giorgos: *Ionische Reise*. Übersetzt von Gerhard Emrich. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006.
- Sikelianos Angelos: *Selected Poems. Translated by Keeley & Sherrard*. New Jersey: Princeton University Press, 1979.
- Theobaldy Jürgen: „Stückchen“ In: *Midlands. Drinks. Gedichte*. Heidelberg: Wunderhorn, 1984, S. 43.
- Theobaldy Jürgen: *Midlands. Drinks. Gedichte*. Heidelberg: Wunderhorn, 1984.
- Theobaldy Jürgen: „Stückchen“ In: *Mehrstimmiges Grün. Text und Porträt*. Berlin und Weimar: Aufbau, 1994, S. 103.
- Theobaldy Jürgen: *Mehrstimmiges Grün. Text und Porträt*. Berlin und Weimar: Aufbau, 1994.
- Theobaldy Jürgen: „Vor der Pension. Für Jannis Ritsos“ In: *Die Sommertour. Gedichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983, S. 81.
- Theobaldy Jürgen: *Die Sommertour. Gedichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983.
- Theobaldy Jürgen: *In den Aufwind. Gedichte*. Berlin: Friedenauer Presse, 1990.
- Theodorakis Mikis: *Poesiealbum Mikis Theodorakis*. Übers. von Bernd Jentzsch und Klaus-Dieter Sommer. Berlin: Neues Leben, 1967.
- Συνομιλώντας με τον Καβάφη. Ανθολογία ξένων καθαφογενών ποιημάτων. (Im Gespräch mit Kavafis. Anthologie fremder Gedichte à la manière de Kavafis)*. Hg. von Nasos Vagenas. Thessaloniki: Kentro Ellinikis Glossas, 2000.

Sekundärliteratur

- Albers Bernhard: *Dichtung und Wahrheit. Versuch über Michael Guttenbrunner*. Aachen: Rimbaud, 2010.
- Albrecht Jörn: *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- Aldrich Robert: *Gay Lives. Lebensgeschichten*. Aus dem Englischen von Jochen Stremmel. Köln: DuMont, 2012.
- Alexiou Margaret: „Eroticism and Poetry“. In: *Journal of the Hellenic Diaspora*, X 1-2 Spring-Summer (1983), S. 45-65.
- Amann Klaus: „Morallaboratorium Literatur. Anmerkungen zu Michael Guttenbrunner.“ In: *Michael Guttenbrunner. Texte und Materialien*. Hg. von Manfred Müller und Helmuth A. Niederle. Wien: Löcker, 2005, S. 11-29.
- Anagnostaki Nora: „Ο Σεφέρης της Μνήμης και της Λησμονιάς στο *Ημερολόγιο Καταστροφώματος*, α“. („Seferis der Erinnerung und des Vergessens in dem Gedichtband *Logbuch F*“). In: *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό Αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής. (Über Seferis. Widmungsheft zum 30. Jubiläum der Gedichtsammlung: Wende)*. Athen, 1961, S. 231-242.
- Arapatzidou Lena: *Το Διακείμενο του Αισθητισμού στην Ποιητική του Κ. Π. Καβάφη. (Der Intertext des Ästhetizismus in der Poetik Kavafis)*. Athen: Ekdotikos Oikos Adelfon Kuriakidi 2013.
- Argyriou Alexandros: *17 Κείμενα για τον Σεφέρη. (17 Texte über Seferis)*. Auflage 2. Athen: Kastaniotis, 1990.
- Assmann Aleida: „Was sind kulturelle Texte.“ In: *Literatur – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*. Hg. von Andreas Poltermann. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995, S. 232-244 (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. Hg. von Armin Paul Frank u.a. Bd. 10).
- Assmann Aleida und Ute Frevert: *Geschichtsvergessenheit Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1999.
- Assmann Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Beck, 2007.
- Bachmann-Medick Doris: „Einleitung: Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen.“ In: *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Hg. von Doris Bachmann-Medick. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997, S. 1-18 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung. Bd. 12).
- Bardani-Simantiri Sofia: *Δοκιμές στην Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου. (Annäherungsversuche an die Vierte Dimension Jannis Ritsos)*. Athen: Ekdoseis Grigori, 2004.
- Barck Simone und Lokatis Siegfried: *Fenster zur Welt. Eine Geschichte des DDR-Verlages Volk & Welt*. Auflage 2. Berlin: Ch. Links Verlag, 2005.
- Bassnett Susan: *Comparative Literature. A critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Bassnett Susan: *Translation Studies. Third Edition*. London und New York: Routledge, 2002.
- Bassnett Susan und Lefevere André: *Translation, History and Culture*. London und New York: Pinter Publishers, 1990.
- Beaton Roderick: „From Mythos to Logos: the Poetics of George Seferis.“ In: *Journal of Modern Greek Studies*, 5, 2 Oktober (1987), S. 135-152.
- Beaton Roderick: *George Seferis*. Bristol: Bristol Classical Press, 1991.
- Beaton Roderick: *George Seferis. Waiting for the Angel. A Biography*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- Beaton Roderick: „Modernism and the Quest for national Identity. The Case of Ritsos' Romiosini.“ In: *Ο Ποιητής και ο Πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι Εισηγήσεις. (Der Dichter und Bürger Jannis Ritsos. Die Vorträge)*. Hg. von A. Makrynika und S. Bournazos. Athen: Kedros, 2008, S. 109-124.
- Berendse Gerrit-Jan: „Subversiver Realismus in der DDR.“ In: *Sozialistischer Realismus. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa II*. Hg. von Alfrun Kliems u.a. Berlin: Frank und Timme, 2006, S. 39-61.
- Berger Albert: „Michael Guttenbrunner. Nur Narr! Nur Dichter!“ In: *Michael Guttenbrunner*. Hg. von Klaus Amann und Eckart Früh. Klagenfurt: Ritter, 1995, S. 80-99.
- Berger Albrecht: *Konstantinopel. Geschichte. Topographie, Religion*. Stuttgart: Anton Hiersemann, 2011 (Standorte in Antike und Christentum. Hg. von Marco Frenschkowski. Bd. 3).
- Besse Maria Graciete: „Literarische Spiele und Gesichter der Andersartigkeit. Die intertextuelle Praxis in *O Pequeno Mundo* von Luisa Costa Gomes.“ In: *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*. Hg. von Gerda Haßler. Münster: Nodus Publikationen, 1997, S. 217-229 (Studium Sprachwissenschaft. Hg. von Helmut Gipper, Gerda Haßler und Peter Schmitter. Bd. 29).
- Bien Peter: *Constantine Cavafy*. New York und London: Columbia University Press, 1964.

- Bien Peter: *Yannis Ritsos. Collected Studies & Translations*. Northfield: Red Dragonfly Press, 2011.
- Birus Hendrik: „Aus dem Deutschen ins Deutsche übersetzen. Überlegungen zu Karl Kraus' Lyrik-Übersetzungen.“ In: *Geschichte, System, Literarische Übersetzung*. Hg. von Harald Kittel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992, S. 173-211 (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. Bd. 5).
- Blume Horst-Dieter: „Jannis Ritsos. Die Katastrophe von Milos.“ In: *Choregia*, 8 (2010), S. 51-66.
- Bödeker Birgit: „Einleitung.“ In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Birgit Bödeker und Helga Eßmann. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997, S. 1-9 (Göttingen Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung. Bd. 13).
- Bohnenkamp Anne: „'Hybrid' statt 'verfremdend'? Überlegungen zu einem Topos der Übersetzungstheorie.“ In: *Linguistik in der Übersetzungswissenschaft*. Hg. von Peter Colliander. Tübingen: Groos, 2004, S. 9-26.
- Borsò Vittoria: „Vorwort.“ In: *Übersetzung als Paradigma der Geistes- und Sozialwissenschaften*. Hg. von Vittoria Borsò und Christine Schwarzer. Oberhausen: Athena-Verlag, 2006, S. 7-8.
- Borsò Vittoria: „Übersetzung als Paradigma der Geistes- und Sozialwissenschaften. Eine Einleitung.“ In: *Übersetzung als Paradigma der Geistes- und Sozialwissenschaften*. Hg. von Vittoria Borsò und Christine Schwarzer. Oberhausen: Athena-Verlag, 2006, S. 9-30.
- Broich Ulrich: „Formen der Markierung von Intertextualität.“ In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985, S. 31-47.
- Jahrbuch der Lyrik 1996 – 1997*. Hg. von Christoph Buchwald, Michael Buselmeier und Michael Braun. München: Beck, 1996.
- Buselmeier Michael: „Das alltägliche Leben. Versuch über die neue Alltagslyrik.“ In: *Neue Deutsche Lyrik. Beiträge zu Born, Brinkmann, Krechel, Theobaldy u.a.* Heidelberg: Arbeitskreis Linker Germanisten, S. 4-35.
- Capri-Karka Carmen: *War in the Poetry of George Seferis. A Poem-by-Poem Analysis*. New York: Pella, 1985.
- Charalampidou-Solomi Despoina: „Η κλειστή Κάμαρη στην ερωτική Ποίηση του Καβάφη. Πορεία προς τον Μοντερνισμό.“ („Das geschlossene Zimmer in der erotischen Dichtung Kavafis'. Der Weg zum Modernismus“). In: *Η Ποίηση του Κράματος. Μοντερνισμός και Διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη. (Der Dichtung der Mischung. Modernismus und Interkulturalität im Kavafis-Werk)*. Hg. von Michalis Pieris. Iraklion: Panepistimiakes Ekdoseis Kritis, 2000, S. 214-223.
- Chojnowski Przemyslaw: *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens. Eine Untersuchung der Anthologien zur polnischen Lyrik von Karl Dedecius*. Berlin: Frank und Timme, 2005.
- Choremi Thiresia: „Ο ρόλος του Περικειμένου στη Μετάφραση: Σχόλια σε δυο Μεταφράσεις του Καβάφη.“ („Die Rolle des Paratextes beim Übersetzen: Kommentare zu zwei Kavafis-Übersetzungen“). In: *Metafrasi*, 10 (2005), S. 226-233.
- Clogg Richard: *Geschichte Griechenlands im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Abriss*. Romiosini: Köln, 1997.
- Corbineau-Hoffmann Angelika: *Einführung in die Komparatistik*. Auflage 3. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2013.
- Cordan Wolfgang: *Jahre der Freundschaft. Gedichte aus dem Exil*. Hg. von Karl-Hans Kluncker. Auflage 2. Amsterdam: Castrum Peregrini Presse, 1982 (Castrum Peregrini CLIII-CLIV).
- Dallas Giannis: „Μια Αίσθηση πέρα από τον Καβάφη. Με το Κλειδί της Κίχλης.“ („Ein Gespür jenseits Kavafis. Mit dem Schlüssel von Drossel“). In: *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό Αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής. (Über Seferis. Widmungsheft zum 30. Jubiläum der Gedichtsammlung: Wende)*. Athen, 1961, S. 292-303.
- Dallas Giannis: *Καβάφης και Ιστορία. Αισθητικές Λειτουργίες. (Kavafis und Geschichte. Ästhetische Funktionen)*. Athen: Ermis, 1986.
- Βιβλιογραφία Κ. Π. Καβάφη (1886-2000). (Bibliografie von K. P. Kavafis. 1886-2000)*. Hg. von Dimitris Daskalopoulos. Thessaloniki: Kentro Ellinikis Glossas, 2003.
- Εργογραφία Σεφέρη (1931-1979). Βιβλιογραφική Δοκιμή. (Seferis. Werkverzeichnis 1931-1979. Ein bibliografischer Versuch)*. Hg. von Dimitris Daskalopoulos. Athen: E.L.I.A., 1979.
- Daskalopoulos Dimitris: „Βιβλιογραφικά Γ. Σεφέρη (1986-1991).“ („Zur Bibliografie von Seferis. 1986-1991“). In: *Acti*, 9 Winter (1991), S. 135-157.
- Daskalopoulos Dimitris: *Παρωδίες Καβαφικών Ποιημάτων 1917-1997 (Parodien der Kavafis-Geidchte 1917-1997)*. Athen: Patakis, 1998.
- Deligiannaki Natalia: „Ζεύγη Στίχων στον Καβάφη. Μια ενδιαφέρουσα αισθητική Δημιουργία.“ („Verspaare bei Kavafis. Eine interessante ästhetische Kreation“). in: *Molyvdokondylopelekitis*, 2 (1990), S. 51-70.
- Deligiannaki Natalia: „Βαρνάβας Καλοστέφανος και Ημερολόγιο Καταστρώματος, γ'.“ („Varnavas Kalostefanos und Logbuch III“). In: *Γιώργος Σεφέρης. Φιλολογικές και Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις. Δοκίμια εις μνήμην Γ. Π. Σαββίδη. (Giorgos Seferis. Philologische und Interpretatorische Annäherungen. Essays zum Gedenken von G.P. Savvidis)*. Athen: Patakis, 1997, S. 181-192.

- Dialismas Stefanos: *Εισαγωγή στην Ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*. (Einführung in die Dichtung von Jannis Ritsos). Athen: Epikairoiti, 1999.
- Dimaras K. Th.: *Σύμμεικτα Γ'. Περί Καβάφη*. (Gesammelte Werke. III. Band. Über Kavafis). Athen: Gnosi, 1992.
- Dimiroulis Dimitris: „The humble Art and the exquisite Rhetoric. Tropes in the Manner of G. Seferis.“ In: *The Text and its Margins. Post-structuralist approaches to twentieth-century greek Literature*. Hg. von Margaret Alexiou. New York: Pella Publishing Co., 1985, S. 59-85.
- Dimitrakopoulos Fotis: *Σεφέρης, Κύπρος, Επιστολογραφικά και άλλα* (Seferis, Zypern, zur Korrespondenz u.a.). Athen: Kastaniotis, 2000.
- Essmann Helga: „Amerikanische Dichtung in Deutschland. Betrachtungen zum Verhältnis von Anthologisierung und Literaturgeschichtsschreibung.“ In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Birgit Bödeker und Helga Eßmann. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997, S. 277-296 (Göttingen Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung. Bd. 13).
- Essmann Helga: *Übersetzungsanthologien. Eine Typologie und eine Untersuchung am Beispiel der amerikanischen Versdichtung in deutschsprachigen Anthologien 1920-1960*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 1993 (Neue Studien zur Anglistik und Amerikanistik. Hg. von Willi Erzgräber und Paul Goetsch Bd. 57).
- Frei Norbert: „Deutsche Lernprozesse. NS-Vergangenheit und Generationenfolge seit 1945.“ In: *Schule und Nationalsozialismus. Anspruch und Grenzen des Geschichtsunterrichts*. Hg. von Matthias Proske und Frank-Olaf Radtke. Frankfurt am Main: Campus, 2004, S. 38-55.
- Fiedler Theodore: „Brecht and Cavafy.“ In: *Comparative Literature*, 25, 3 (1973), S. 240-246.
- Fuhrmann Marion: *Hollywood und Buckow. Politisch-ästhetische Strukturen in den Elegien Brechts*. Köln: Pahl-Rugenstein Verlag, 1985 (Pahl-Rugenstein-Hochschulschriften Gesellschafts- und Naturwissenschaften. Bd. 195).
- Garantoudis Evripidis: „Η Ποίηση του Γιώργου Σεφέρη ανάμεσα στον έμμετρο και στον ελεύθερο Στίχο.“ („Die Dichtung von Seferis zwischen metrischem und freiem Vers“). In: *Ο Γιώργος Σεφέρης ως αναγνώστης της ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας (Giorgos Seferis als Leser der europäischen Literatur)*. Hg. von Katerina Kostiou. Thessaloniki: University Studio Press, 2002, S. 133-160.
- Gasparov Michail: „Brjusov und die Buchstabentreue. Nach unveröffentlichten Materialien zur Übersetzung der Aeneis.“ In: *Masterstvo perevoda*, 8 (1971), S. 88-128, (Übers. von Sebastian Donat (Manuskript) S. 1-9).
- Genette Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996 (Edition Suhrkamp 1683).
- Georgis Giorgos: *Ο Σεφέρης περί των κατά την χώραν Κύπρον σκαιών* (Seferis über die Heimsuchungen des Landes Zypern). Athen: Smili, 1991.
- Metzler-Lexikon Sprache. Dritte, neubearbeitete Auflage*. Hg. von Helmut Glück. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2005.
- Grünbein Durs: „Körper, erinnere dich!“ In: *Antike Dispositionen. Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 201-208.
- Günther Hans-Christian: *Giorgos Seferis. Ein Dichter der griechischen Gegenwart und Vergangenheit*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2003.
- Haas Diana: „Σχόλια του Καβάφη σε Ποιήματά του. Ανακοίνωση ανέκδοτου Υλικού από το Αρχείο Καβάφη.“ („Kommentare Kavafis' zu eigenen Gedichten. Vorstellung von unveröffentlichtem Material aus dem Kavafis-Archiv“). In: *Κύκλος Καβάφη. (Der Kavafis-Kreis)*. Athen: Idryma Scholis Moraiti, 1983, S. 83-109.
- Haverkamp Anselm: „Griechische Literatur in Deutschland.“ In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur*. 18. Jahrgang, (1971), S. 173-189.
- Haßler Gerda: „Texte im Text. Überlegungen zu einem textlinguistischen Problem.“ In: *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*. Hg. von Gerda Haßler. Münster: Nodus Publikationen, 1997, S. 11-58 (Studium Sprachwissenschaft. Hg. von Helmut Gipper, Gerda Haßler und Peter Schmitter. Bd. 29).
- Herf Jeffrey: *Zweierlei Erinnerung. Die NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland*. Aus dem Amerikanischen von Klaus-Dieter Schmidt. Berlin: Propyläa, 1998.
- Hermans Theo: „Renaissance Translation between Literalism and Imitation.“ In: *Geschichte, System, Literarische Übersetzung*. Hg. von Harald Kittel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992, S. 95-116 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung. Bd. 5).
- Hermans Theo: „Introduction. Translation Studies and a New Paradigm.“ In: *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Hg. von Theo Hermans. New York: St. Martins Press, 1985, S. 7-15.
- Hoffmann Dieter: *Arbeitsbuch. Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. Auflage 2. Tübingen und Basel: A. Francke, 2004.

- Jähnichen Manfred: „Erfahrungen mit der Zensur bei der Herausgabe von Anthologien aus slawischen Literaturen in der DDR.“ In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Birgit Bödeker und Helga Eßmann. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997, S. 353-361 (Göttingen Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung. Bd. 13).
- The Forster – Cavafy Letters. Friends at a slight Angle. Hg. von Peter Jeffreys. Kairo: The American University in Cairo, 2009.
- Jusdanis Gregori: *The Poetics of Cavafy. Textuality, Eroticism, History*. Princeton und New Jersey: Princeton University Press, 1987.
- Kalogirou Tzina: „Αφηγηματικός Λόγος και Ύφανση της Αφήγησης στο Εικονοστάσιο Ανωνύμων Αγίων.“ („Der erzählerische Logos und das Weben der Erzählung in der Ikonenwand anonymen Heiliger“). In: *Ο Ποιητής και ο Πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι Εισηγήσεις*. (Der Dichter und Bürger Jannis Ritsos. Die Vorträge). Hg. von A. Makrynika und S. Bournazos. Athen: Kedros, 2008, S. 376-394.
- Kalogirou Tzina: „Η Ποιητική του Έρωτα στα Ερωτικά του Γιάννη Ρίτσου.“ („Die Poetik der Liebe im Gedichtband Erotika von Jannis Ritsos“). In: *To Dentro*, 169-170 (2009), S. 65-71.
- Kamarinea-Rosenthal Isidora: „Helmut von den Steinen. Vermittler neugriechischer Dichtung.“ In: *Hellenika. Jahrbuch für die Freunde Griechenlands* (1982), S. 14-16.
- Kambas Chrysoula: „Athen und Ägypten. Helmut von den Steinen, Übersetzer von Kavafis.“ In: *Hellas verstehen. Deutsch-griechischer Kulturtransfer im 20. Jahrhundert*. Hg. von Chrysoula Kambas und Marilisa Mitsou. Köln u.a.: Böhlau, 2010, S. 289-328.
- Kambas Chrysoula: „Junger Dichter als Soldat. Die Besatzung Griechenlands bei Walter Höllerer und Michael Guttenbrunner.“ (in Erscheinung)
- Kassos Vagelis: *Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου Μια Ανάγνωση*. (Die Vierte Dimension von Jannis Ritsos. Eine Lektüre). Athen: Kastaniotis, 2000.
- Kaszyński Stefan H.: „Krieg und Gewalt in der Lyrik von Michael Guttenbrunner.“ In: *Michael Guttenbrunner*. Hg. von Klaus Amann und Eckart Früh. Klagenfurt: Ritter, 1995, S. 100-115.
- Kaszyński Stefan H.: „Moderne polnische Lyrik in deutschsprachigen Anthologien.“ In: *International Anthologies of Literature in Translation*. Hg. von Harald Kittel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995, S. 84-92 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung. Bd. 9).
- Keeley Edmund: *Cavafy's Alexandria. Study of a Myth in Progress*. Cambridge und Massachusetts: Harvard University Press, 1976.
- Keeley Edmund: „Seferis and the mythical Method.“ In: *Modern Greek Poetry. Voice and Myth*. Princeton: Princeton University Press, 1983, S. 68- 94.
- Keeley Edmund: „Seferis' political voice.“ In: *Modern Greek Poetry. Voice and Myth*. Princeton: Princeton University Press, 1983, S. 95-118.
- Keeley Edmund: „The Poet and his Translators: 1951-1967.“ In: *Γιώργος Σεφέρης. Φιλολογικές και Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις. Δοκίμια εις μνήμην Γ. Π. Σαββίδη*. (Giorgos Seferis. Philologische und Interpretatorische Annäherungen. Essays zum Gedenken von G.P. Savvidis). Athen: Patakis, 1997, S. 209-218.
- Keeley Edmund: *Συζήτηση με τον Γιώργο Σεφέρη. A Conversation with George Seferis*. Athen: Agra, 1986.
- Klein Holger: „Anthologies of german Poetry in Translation published in Britain 1930-1960.“ In: *International Anthologies of Literature in Translation*. Hg. von Harald Kittel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995, S. 56-83 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung. Bd. 9).
- Kliems Alfrun u.a.: „Vorwort: Zwischen Ablehnung und Nachahmung. Der Sozialistische Realismus und sein Einfluss auf die Lyrik Ost-Mittel-Europas in den Nachkriegsjahrzehnten.“ In: *Sozialistischer Realismus. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa II*. Hg. von Alfrun Kliems u.a. Berlin: Frank und Timme, 2006, S. 9-21.
- Knopf Jan: *Bertolt Brechts Buckower Elegien. Mit Kommentaren von Jan Knopf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986 (Edition Suhrkamp. Neue Folge Bd. 397).
- Knopf Jan: *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten. Biografie*. München: Carl Hanser Verlag, 2012.
- Kokoris Dimitris: *Όψεις των Σχέσεων της Αριστεράς με τη Λογοτεχνία στο Μεσοπόλεμο (1927-1936)*. (Aspekte des Verhältnisses der linken Partei zu der Literatur in der Zwischenkriegszeit. 1927-1936). Patras: Achaïkes ekdoseis, 1999.
- Kokoris Dimitris: *Μια Φωτιά. Η Ποίηση. Σχόλια στο Έργο του Γιάννη Ρίτσου* (Ein Feuer. Die Dichtung. Kommentare zum Werk von Jannis Ritsos). Athen: Sokolis, 2003.
- Kończal Kornelia: „Geschichtswissenschaft.“ In: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein Interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Christian Gudehus u.a. Stuttgart u.a.: Metzler, 2010, S. 253-254.

- Κυπριακές Επιστολές του Σεφέρη (1954-1962). Από την Αλληλογραφία του με τον Γ. Π. Σαββίδη. (Seferis' Zypriotische Briefsammlung (1954-1962). Aus seinem Briefwechsel mit G.P. Savidis). Hg. von Katerina Kostiou. Nikosia: Politistiko Idryma Trapezas Kyprou, 1991.
- Ο Γιώργος Σεφέρης ως αναγνώστης της ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας. (Giorgos Seferis als Leser der europäischen Literatur). Hg. von Katerina Kostiou. Thessaloniki: University Studio Press, 2002.
- Koti Angeliki: „Χρονολόγιο Γιάννη Ρίτσου.“ („Zeittafel von Jannis Ritsos“). In: *Nea Estia*, 1547 (1991), S. 4-9.
- Kraidt Efstathia: *DDR-Literatur in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte Griechenlands seit der faschistischen Okkupation. Dissertation zur Promotion A.* Karl-Marx-Universität Leipzig 1980.
- Krikou-Davis Katerina: *Κολόκες. Μελέτη για τη συλλογή του Γιώργου Σεφέρη Ημερολόγιο Καταστροφώματος γ' (1953-1955).* (Kolokes. Eine Studie zur Sammlung Logbuch III (1953-1955) Giorgos Seferis'). Athen: Ideogramma, 2002.
- Krikou-Davis Katerina: „Seferis and Cyprus: A reading of „Agianapa II.“ In: *Molyvdokondylopelekitis*, 1 (1989), S. 148-156.
- Krikou-Davis Katerina: *Διαβάζοντας τον Σεφέρη. Το Ημερολόγιο Καταστροφώματος, β' και το πεζογραφικό Έργο του Ποιητή* (Bei der Seferis-Lektüre. Das Logbuch II und das Prosa-Werk des Dichters). Athen: Ikaros, 1989.
- Lechonis G.: *Καβαφικά Αυτοσχόλια. Με εισαγωγικό Σημείωμα Τίμου Μαλάνου.* (Selbstkommentare von Kavafis. Mit einer Einleitung Timos Malanos'). Alexandria 1942.
- Lefevere André: „German Literature for Americans 1840-1940.“ In: *International Anthologies of Literature in Translation*. Hg. von Harald Kittel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995, S. 40-55 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung. Bd. 9).
- Lefevere André: „Why waste our Time on Rewrites?: The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an alternative Paradigm.“ In: *The Manipulation of Literature*. Hg. von Theo Hermans. London: Croom Helm, 1985, S. 215-242.
- Lefevere André: *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London und New York: Routledge, 1992.
- Liddell Robert: *Cavafy. A Critical Biography*. London: Duckworth, 1974.
- Lönker Fred: „Bewahrer des Unvergänglichen. Bemerkungen zu deutschen Lyrikanthologien der Nachkriegszeit.“ In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Birgit Bödeker und Helga Eßmann. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997, S. 109-117 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung. Bd. 13).
- Lorenz Sabine: „Übersetzungstheorie, Übersetzungswissenschaft, Übersetzungsforschung.“ In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, S. 555-569.
- Ο Αραγκόν για τον Ρίτσο. (Aragon über Ritsos). Hg. von Aik. Makrynika. Athen: Kedros, 1983.
- Makrynika Aik.: *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου.* (Bibliografie von Jannis Ritsos. 1924-1989). Athen: Etaireia Spoudon Neoellinikou Politismou kai Genikis Paideias, 1993.
- Ο Ποιητής και ο Πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι Εισηγήσεις. (Der Dichter und Bürger Jannis Ritsos. Die Vorträge). Hg. von A. Makrynika und S. Bournazos. Athen: Kedros, 2008.
- Mackridge Peter: „Ο Ηδονικός Σεφέρης.“ („Der hedonistische Seferis“). In: *Εισαγωγή στην Ποίηση του Σεφέρη. Επιλογή κριτικών Κειμένων.* (Einführung in Seferis-Dichtung. Auswahl aus kritischen Texten). Hg. von D. Daskalopoulos. Iraklion: Panepistimiakes ekdoseis Kritis, 1996, S. 455-462.
- Mackridge Peter: „Versification and Signification in Cavafy.“ In: *Molyvdokondylopelekitis*, 2 (1990), S. 125-141.
- Malkoff Karl: „Varieties of Illusion in the Poetry of C. P. Cavafy.“ In: *Journal of Modern Greek Studies*, 5, 2 Oktober (1987), S. 191-205.
- Maronitis D. N.: *Η Ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. Μελέτες και Μελετήματα.* (Die Seferis-Dichtung. Studien und Erforschung). Athen: Ermis, 1984.
- Mims Amy: „Ritsos of the Iconostasis and Joyce of Ulesses“ In: *Ο Ποιητής και ο Πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι Εισηγήσεις* (Der Dichter und Bürger Jannis Ritsos. Die Vorträge). Hg. von A. Makrynika und S. Bournazos. Athen: Kedros, 2008, S. 483-490.
- Minucci Paola Maria: *Η λυρική Αφήγηση στον Καβάφη.* (Die lyrische Erzählung bei Kavafis). Übers. von Vangelis Iliopoulos. Athen: Ypsilon, 1987.
- Mitsou Marielise: „Ein Grieche – Giorgos Seferis.“ In: *Der Photograph Giorgos Seferis*. München: Literaturhaus, 2001, S. 9-13.
- Mitsou Marielise: „Griechenfreundschaft gegen Philhellenismus? Karl Dieterichs Lyrik-Anthologie als erste Kanonbildung.“ In: *Hellas verstehen. Deutsch-griechischer Kulturtransfer im 20. Jahrhundert*. Hg. von Chrysoula Kambas und Marilisa Mitsou. Köln u.a.: Böhlau, 2010, S. 243-268.

- Molegraaf Mario: „Ich ging in die geheimen Kammern. Erotik bei Konstantinos Kavafis.“ In: *Forum Homosexualität und Literatur*, 7 (1989), S. 25-49.
- Wer war wer in der DDR? Ein biografisches Lexikon.* Hg. von Helmut Müller-Enbergs u.a. Berlin: Ch. Links Verlag, 2000.
- Munday Jeremy: *Introducing Translation Studies. Theories and Applications. Second Edition.* London und New York: Routledge, 2008.
- Nilges Annemarie: *Imitation als Dialog. Die europäische Rezeption Ronsards in Renaissance und Frühbarock.* Heidelberg: Carl Winter, 1998 (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Hg. von Conrad Wiedemannnn. Beiheft 7).
- Nousia Elena: „Κριτικές Μεταφράσεων-Βιβλιοπαρουσιάσεις: Konstantin Kavafis: Das Hauptwerk. Gedichte, griechisch und deutsch, übersetzt und kommentiert von Jörg Schäfer, mit Bildnismünzen ausgewählt und kommentiert von Peter Robert Franke. Heidelberg: Winter, 2003.“ In: *Metafrasi*, 10 Dezember (2005), S. 277-282.
- Oikonomou Maria: „Kapital und Alterität. Zwei deutsche Kavafis-Ausgaben.“ In: *Hellas verstehen. Deutsch-griechischer Kulturtransfer im 20. Jahrhundert.* Hg. von Chrysoula Kambas und Marilisa Mitsou. Köln u.a.: Böhlau, 2010, S. 329-346.
- Olshanskaya Natalya L.: „Mein structural Types in russian bilingual Anthologies of Poetry.“ In: *International Anthologies of Literature in Translation.* Hg. von Harald Kittel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995, S. 149-153 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung Bd. 9).
- Orphanidis Nikos: *Η πολιτική Διάσταση της Ποίησης του Σεφέρη. (Die politische Dimension der Seferis-Dichtung).* Athen: Astir, 1985.
- Pappa Elli: *Μακιαβέλλι ή Μαρξ. (Machiavelli oder Marx).* Athen: Agra, 2005.
- Papazoglou Christos: „Μύθος και Ιστορία στη σεφερική Νέκυια.“ („Mythos und Geschichte in Seferis-Nekyia“). In: *Γιώργος Σεφέρης. Το Ζύγισμα της καλοσύνης. (Giorgos Seferis. Das Wiegen der Gültigkeit).* Hg. von M. Pieris. Athen: Mesogeios, 2004, S. 115-126.
- Papazoglou Christos: „Ειρωνικές Αποκλίσεις του Ρυθμού από το Μέτρο στην καθαφική Στιχουργία.“ („Ironische Abweichungen des Rhythmus von dem Metrum in der Versifikation Kavafis“). In: *Kondyloforos*, 4 (2005), S. 57-107.
- Pavlou Savvas: „Οι Επισκέψεις του Γ. Σεφέρη στην Κύπρο.“ („Seferis' Besuche nach Zypern“). In: *Πρακτικά Συμποσίου Σεφέρη (Αγία Νάπα, 14-16 Απριλίου 1988).* (Protokoll des Seferis-Symposiums. Agia Napa, 14-16 April 1988). Hg. von Pavlos Paraskevas. Agia-Napa: Morfotiki Ypiresia Ypourgeiou Paideias, 1988, S. 189-206.
- Pieris Michalis: „Καβάφης και Ιστορία. Θέματα Ορολογίας.“ („Kavafis und Geschichte. Begriffserklärung“). In: *Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης. (Protokoll des dritten dichterischen Symposiums).* Gnosi, 1984, S. 373-388.
- Pieris Michalis: *Χώρος, Φως και Λόγος. Η Διαλεκτική του μέσα-έξω στην Ποίηση του Καβάφη. (Raum, Licht und Logos. Die Dialektik des drinnen-draußen in der Kavafis-Dichtung).* Athen: Kastaniotis, 1992.
- Pieris Michalis: „Ερως και Εξουσία: Όψεις της Ποιητικής του Καβάφη.“ („Eros und Macht. Aspekte der Kavafis-Poetik“). In: *Μολυνδοκονδυλοπελεκίτις*, 6 (1997-1998), S. 37-57.
- Η Ποίηση του Κράματος. Μοντερνισμός και Διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη. (Der Dichtung der Mischung. Modernismus und Interkulturalität im Kavafis-Werk).* Hg. von Michalis Pieris. Iraklion: Panepistimiakes Ekdoseis Kritis, 2000.
- Pierrat Gerard: *Γιάννης Ρίτσος. Η μακριά Πορεία ενός Ποιητή. (Jannis Ritsos. Der lange Weg eines Dichters).* Hg. von Aik. Makrynika. Athen: Kedros, 1978.
- Pfister Manfred: „Konzepte der Intertextualität.“ In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985, S. 1-30.
- Prevelakis Pantelis: „Helmut von den Steinen.“ In: *Nea Estia*, 61 (1957), S. 230-231.
- Prokopaki Chrysa: *Η Πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι Περιπέτειες του Οράματος. (Der Weg zur Graganta oder die Abenteuer der Vision).* Athen: Kedros, 1981.
- Prokopaki Chrysa: „Η Αλεπού, ο Πελαργός και ο Μυθοπλάστης. Ακόμα μια Πρόταση για τη Σονάτα του Σελινόφωτος.“ („Der Fuchs, der Storch und der Fabeldichter. Noch eine Auslegung für die Mondscheinsonate“). In: *Nea Estia*, 1547 (1991), S. 146-156.
- Prokopaki Chrysa: „Ιστορικό Σημείωμα για τη Μέση Ανατολή.“ („Historische Notiz über den Mittleren Osten“). In: Stratis Tsirkas: *Η Λέσχη. Ακυβέρνητες Πολιτείες Ι. Μυθιστόρημα. (Der Klub. Führungslose Städte I Roman).* Athen: Kedros, 2007, S. 345-361.
- Richter Heinz: *Kurze Geschichte des modernen Zypern. 1878 – 2009.* Mainz und Ruhpolding: Rutzen, 2010 (Peleus. Studien zur Archäologie und Geschichte Griechenlands und Zyperns. Bd. 49).
- BI-Lexikon. Literaturen Ost- und Südosteuropas. Ein Sachwörterbuch.* Hg. von Ludwig Richter und Heinrich Olschowsky. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1990.

- Ricks David: „Problems in the Translation of Romiosini.“ In: *Ο Ποιητής και ο Πολίτης Γιάννης Ρίτσος*. (Der Dichter und Bürger Jannis Ritsos). Hg. von A. Makrynika und S. Bournazos. Athen: Kedros, 2008, S. 470-477.
- Romano-Sued Susana: „Die Anthologie des übersetzten Gedichts.“ In: *International Anthologies of Literature in Translation*. Hg. von Harald Kittel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995, S. 116-125 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung Bd. 9).
- Rondholz Eberhard: „Jannis Ritsos zum 80. Geburtstag.“ In: *Choregia*, 8 (2010), S. 15-40.
- Rothe Arnold: „Wandlungen des Widmungsrituals.“ In: *Formen innerliterarischer Rezeption*. Hg. von Wilfried Floeck, Dieter Steland und Horst Turk. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, S. 7-20 (Wolfenbütteler Forschungen. Hg. von der Herzog August Bibliothek. Bd. 34).
- Savvidis G. P.: *Οι Καβαφικές Εκδόσεις (1891-1932). Περιγραφή και Σχόλιο. Βιβλιογραφική Μελέτη*. (Die Herausgabe des Kavafis-Werks (1891-1932). Beschreibung und Kommentar. Eine bibliographische Studie). Ekdosi Tachydromou, 1966.
- Savvidis G. P.: „Bertolt Brecht – K. P. Kavafis. Μια Προσέγγιση.“ („B. Brecht – K. Kavafis. Ein Annäherungsversuch“) In: *Μικρά Καβαφικά Α'*. (Kleine Kavafika I). Athen: Ermis, 1985, S. 127-133.
- Savvidis G. P.: „Το Αρχείο του Κ. Π. Καβάφη.“ („Das Kavafis-Archiv“). In: *Μικρά Καβαφικά Α'*. (Kleine Kavafika I). Athen: Ermis, 1985, S. 31-55.
- Savvidis G. P.: „Ποιήματα Ποιητικής του Καβάφη.“ („Kavafis-Gedichte über die Dichtkunst“). In: *Μικρά Καβαφικά Α'* (Kleine Kavafika I). Athen: Ermis, 1985, S. 283-311.
- Savvidis G. P.: *Μικρά Καβαφικά Α' και Β'*. (Kleine Kavafika I und II). Athen: Ermis, 1985 und 1987.
- Savvidis G. P.: *Βασικά Θέματα της Ποίησης του Καβάφη* (Die Hauptthemen der Dichtung von Kavafis). Athen: Ikaros, 1993.
- Savvidis G. P.: „Μια Περιδιάβαση. Σχόλια στο Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν...“ („Eine Durchführung. Kommentare zu Zypern, wohin mich das Orakel wies...“). In: *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό Αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*. (Über Seferis. Widmungsheft zum 30. Jubiläum der Gedichtsammlung: Wende). Athen, 1961, S. 304-408.
- Savvidis G. P.: „Σάτιρα και Πολιτική στη Νεώτερη Ελλάδα.“ („Satire und Politik in dem modernen Griechenland“). In: *Εισαγωγή στην Ποίηση του Σεφέρη. Επιλογή κριτικών Κειμένων* (Einführung in Seferis-Dichtung. Auswahl aus kritischen Texten). Hg. von D. Daskalopoulos. Iraklion: Panepistimiakes Ekdoseis Kritis, 1996, S. 307-340.
- Schabert Ina: „Interauktorialität.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Hg. von Richard Brinkmann und Walter Haug. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1983, S. 679-701.
- Schäfer Jörg: *Konstantin Kavafis. Übersetzungen von ausgewählten Gedichten mit einer Einführung in das Werk des neugriechischen Dichters*. Stendal: Winckelmann-Gesellschaft, 2000.
- Schäfer Jörg: „Konstantin Kavafis-Dichter der μνήμη. Aus Anlaß einer neuen Übersetzung des poetischen Werkes.“ In: *International Journal of the classical Tradition*, 6, 2 (1999), S. 251-257.
- Schlosser Christine: „Aufstehen möchte ich, fortgehn und sehn. Zur Rezeption internationaler Lyrik in Versdichtungsanthologien der DDR.“ In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Birgit Bödeker und Helga Eßmann. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997, S. 314-334 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung Bd. 13).
- Schmidt Silke: „Die literarische Weltkarte deutschsprachiger Weltdichtungsanthologien des 20. Jahrhunderts. Ergebnisse einer quantitativen Auswertung.“ In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Birgit Bödeker und Helga Eßmann. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997, S. 14-108 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung Bd. 13).
- Schreiber Michael: *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1993 (Tübinger Beiträge zur Linguistik 389).
- Seyppel Joachim: *Hellas. Geburt einer Tyrannis. Impressionen Analysen Dokumente*. Berlin: Blauvalet, 1968.
- Shimada Shingo: „Zur Asymmetrie in der Übersetzung von Kulturen: das Beispiel des Minakata-Schlegel-Übersetzungsdisput 1897.“ In: *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Hg. von Doris Bachmann-Medick. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997, S. 260-274 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung Bd. 12).
- Spanos William V.: „Το Έπος ως ιστορική Μνήμη στη Ρωμιοσύνη του Γιάννη Ρίτσου.“ („Stil als historisches Gedächtnis im Gedicht Romiosini von Jannis Ritsos“). Übers. von Roula Kaklamanaki. In: *Γιάννης Ρίτσος. Μελέτες για το έργο του (Jannis Ritsos. Studien zu seinem Werk)*. Athen: Diogenis, 1975, S. 83-102.
- Stahl Karin und Grzimek Martin: „Das wie der Produktion. Zur Buselmeier / Zahl Kontroverse.“ In: *Neue Deutsche Lyrik. Beiträge zu Born, Brinkmann, Krechel, Theobaldy u.a.* Heidelberg: Arbeitskreis Linker Germanisten, 1977, S. 74-87.

- Steiner George: *After Babel. Aspects of Language and Translation*. London u.a.: Oxford University Presse, 1976.
- Steinerts Hajo: „Hermetik und Selbsterfahrung. Über Jürgen Theobaldys Gedicht „Stückchen“ In: *Lyrik im Münstereifeler Literaturgespräch. Deutungen zu Gedichten von Jürgen Theobaldy, Evelyn Schlag, Barbara Köhler und Uwe Kolbe*. Bad Münstereifel: Friedrich Ebert Stiftung, 1994, S. 28-33.
- Stephan Jakob: *Lyrische Visite oder das nächste Gedicht, bitte. Ein poetologischer Fortsetzungsroman*. Zürich: Haffmans, 2000.
- Steland Dieter: „Quellstudien zu *Foscolos Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Montaigne, La Rochefoucauld, Pascal, Pope, Chamfort.“ In: *Formen innerliterarischen Rezeption*. Hg. von Wilfried Floeck, Dieter Steland und Horst Turk. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, S. 37-69 (Wolfenbütteler Forschungen. Hg. von der Herzog August Bibliothek. Bd. 34).
- Stergiou Andreas: *Im Spagat zwischen Solidarität und Realpolitik. Die Beziehungen zwischen der DDR und Griechenland und das Verhältnis der SED zur KKE*. Mönchensee: Bibliopolis, 2001.
- The Gay and Lesbian literary Heritage. A Reader's Companion to the Writers and their Works, from Antiquity to the Present. Revised Edition*. Hg. von Claude J. Summers. New York und London: Routledge, 2002.
- Strigl Daniela: „Die Partei der Armut und der Freiheit. Guttenbrunners Griechenland.“ In: *Michael Guttenbrunner. Texte und Materialien*. Hg. von Manfred Müller und Helmuth A. Niederle. Wien: Löcker, 2005, S. 49-68.
- Teissl Christian: *Wege ins Ungereimte: Zur Lyrik Michael Guttenbrunners*. Aachen: Rimbaud, 2005.
- Teissl Christian: „Die Gegengabe. Fünf Thesen zu Michael Guttenbrunner.“ In: *Michael Guttenbrunner. Texte und Materialien*. Hg. von Manfred Müller und Helmuth A. Niederle. Wien: Löcker, 2005, S. 77-103.
- Thaniel George: „Seferis and England. A Greek Poet in an english Landscape.“ In: *Journal of Modern Greek Studies*, 5, 1 Mai (1987), S. 85-107.
- Thaniel George: *Seferis and Friends. Some of George Seferis' Friends in the English speaking World*. Hg. von Ed. Phinney. Canada: The Mercury Press, 1994.
- Theobaldy Jürgen: „Vieles gesagt für die vielen. Jannis Ritsos auf deutsch.“ In: *Mehrstimmiges Grün. Text und Porträt*. Berlin und Weimar: Aufbau, 1994, S. 112-121.
- Theobaldy Jürgen: „Eigenmischung. Konstantin Kavafis, seine Gedichte, sein Nachlaß.“ In: *Mehrstimmiges Grün. Text und Porträt*. Berlin und Weimar: Aufbau, 1994, S. 104-110.
- Und ich bewege mich doch. Gedichte vor und nach 1968*. Hg. von Jürgen Theobaldy. Auflage 2. München: Beck, 1978.
- Theobaldy Jürgen: „Zwischenbemerkung.“ In: *Mehrstimmiges Grün. Text und Porträt*. Berlin und Weimar: Aufbau, 1994, S. 27-28.
- Theobaldy Jürgen und Zürcher Gustav: „Persönliche Erfahrungen und gesellschaftliche Perspektiven.“ In: *Veränderung der Lyrik. Über westdeutsche Gedichte seit 1965*. München: Text und Kritik, 1976, S. 131-172.
- Theobaldy Jürgen und Zürcher Gustav: „Reflexion und Agitation: zu Begriff und Praxis des politischen Gedichts.“ In: *Veränderung der Lyrik. Über westdeutsche Gedichte seit 1965*. München: Text und Kritik, 1976, S. 76-130.
- Theobaldy Jürgen und Zürcher Gustav: „Ein neuer Ansatz. Die unartifizielle Formulierung.“ In: *Veränderung der Lyrik. Über westdeutsche Gedichte seit 1965*. München: Text und Kritik, 1976, S. 26-41.
- Theobaldy Jürgen und Zürcher Gustav: „Anmerkungen zum Ende der hermetischen Lyrik.“ In: *Veränderung der Lyrik. Über westdeutsche Gedichte seit 1965*. München: Text und Kritik, 1976, S. 9-25.
- Theobaldy Jürgen: „Das Gedicht im Handgemenge. Bemerkungen zu einigen Tendenzen in der westdeutschen Lyik.“ In: *Was alles hat Platz in einem Gedicht?* Hg. von Hans Bender und Michael Krüger. München: Hanser, 1977, S. 169-180.
- Τροχιές σε Διασταύρωση. Επιστολικά Δελτάρια της Εξορίας και Γράμματα στην Καίτη Δρόσου και τον Αρη Αλεξάνδρου. (Sich kreuzende Bahnen. Postkarten aus dem Exil und Briefe an Kaiti Drosou und Aris Alexandrou)*. Hg. von Lizy Tsirimokou. Athen: Agra, 2008.
- Toury Gideon: *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.
- Toury Gideon: *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam & Philadelphia. John Benjamins Publishing Company, 1995.
- Trebesch Jochen: *Diener zweier Herren. Diplomatenautoren des 20. Jahrhunderts. Giorgos Seferis. 1900-1971*. Berlin: Nora, 2004.
- Tsirkas Stratis: *Ο Πολιτικός Καβάφης. (Der politische Kavafis)*. Athen: Kedros 1971.
- Tsirkas Stratis: „Μια Άποψη για το Ημερολόγιο Καταστρώματος, β' “. („Eine Meinung über das Logbuch II“). In: *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό Αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής. (Über Seferis. Widmungsheft zum 30. Jubiläum der Gedichtsammlung: Wende)*, Athen, S. 243-249.

- Turk Horst: „Vorwort.“ In: *Formen innerliterarischer Rezeption*. Hg. von Wilfried Floeck, Dieter Steland und Horst Turk. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1987, S. 1-4 (Wolfenbütteler Forschungen. Hg. von der Herzog August Bibliothek. Bd. 34).
- Vagenas Nasos, Kagialis Takis und Pieris Michalis: *Μοντερνισμός και Ελληνικότητα. (Modernismus und Hellenismus)*. Iraklion: Panepistimiakes Ekdoseis Kritis, 1997.
- Vagenas Nasos: „Η ειρωνική Γλώσσα.“ („Die ironische Sprache“). In: *Εισαγωγή στην Ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων. (Einführung in die Kavafis-Dichtung. Auswahl kritischen Texte)*. Hg. von Michalis Pieris. Iraklion: Panepistimiakes Ekdoseis Kritis, 1994, S. 347-358.
- Veloudis Giorgos: „Αυτοβιογραφία, Μύθος και Ιστορία.“ („Autobiographie, Mythos und Geschichte“). In: *70 Χρόνια του Γιάννη Ρίτσου. (70 Jahre Jannis Ritsos)*. Hg. von Etairia Ellinon Logotechnon, Athen, 1979, S. 17-41.
- Veloudis Giorgos: *Γιάννης Ρίτσος. Προβλήματα Μελέτης του Έργου του. (Jannis Ritsos. Forschungsprobleme des Ritsos-Werks)*. Athen: Kedros, 1982.
- Veloudis Giorgos: „Ο Καβαφικός Ρίτσος.“ („Der kavafische Ritsos“). In: *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο. (Festschrift zu Jannis Ritsos)*. Hg. von A. Makrynika. Athen: Kedros, 1981, S. 173-194.
- Veloudis Giorgos: *Προτάσεις: Δεκαπέντε γραμματολογικές Δοκιμές. (Vorschläge. Fünfzehn literaturwissenschaftliche Essays)*. Athen: Kedros, 1981.
- Vitti Mario: *Φθορά και Λόγος. Εισαγωγή στην Ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. (Zerfall und Logos. Einführung in die Dichtung von G. Seferis)*. Athen: Estia, 1980.
- Vlachos Ioannis-Andreas: „Ερμηνευτικά – μεταφραστικά Προβλήματα στην Ποίηση του Κ. Π. Καβάφη: Η Περίπτωση της Απιστίας.“ („Interpretatorische und translatorische Probleme in der Kavafis-Dichtung. Der Fall des Gedichtes Treulosigkeit“). In: *Periplous*, 16, 49 (2000), S. 167-174.
- Voglis Polymeris und Bournazos Stratis: „Στρατόπεδο Μακρονήσου 1947-1950. Βία και προπαγάνδα.“ („Makronisos-Lager 1947-1950. Gewalt und Propaganda“). In: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Τέταρτος Τόμος. Δεύτερο Μέρος. (Geschichte Griechenlands im 20. Jahrhundert. Vierter Band. Zweiter Teil)*. Hg. von Christos Chatziiosif. Athen: Vivliorama, 2009, S. 51-81.
- Voit Friedrich: *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2005.
- Von Bormann Alexander: „Suche nach neuen Sprachen: Lyrik im Westen.“ In: *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. Hg. von Wilfried Barner. München: Beck, 2006, S. 659-662.
- Von den Steinen Helmut: „Rückkehr nach Griechenland vom Osten.“ In: *Hellenica. Jahrbuch für die Freunde Griechenlands* (1982), S. 17-38.
- Wall Richard: *Wortwerkstätten Michael Guttenbrunners. Fotos und Texte: mit ausgewählter Prosa aus dem Nachlass*. Wien: Löcker, 2009.
- Werner Jürgen: „Mein Jannis Ritsos“ In: *Philia*, 1 (2006), S. 43-51.
- Willareth Roland: „Einiges über Gedichte.“ In: *Neue Deutsche Lyrik. Beiträge zu Born, Brinkmann, Krechel, Theobaldy u.a.* Heidelberg: Arbeitskreis Linker Germanisten, 1977, S. 1-4.
- Wittbrodt Andreas: *Verfahren der Gedichtübersetzung. Definition, Klassifikation, Charakterisierung*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 1995 (Europäische Hochschulschriften Reihe XVIII Bd. 83).
- Wolfskehl Karl: *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland. 1938-1948*. Hg. von Margot Ruben. Heidelberg und Darmstadt: Lambert Schneider, 1959.
- Yourcenar Marguerite: „Konstantinos Kavafis. Eine Einführung.“ Aus dem Französischen von Hedda und Rolf Soellner. In: *Konstantinos Kavafis. Das Gesamtwerk. Griechisch und Deutsch*. Aus dem Griechischen übersetzt und herausgegeben von Robert Elsie. Mit einer Einführung von Marguerite Yourcenar. Zürich: Ammann 1997, S. 5-49.
- Zohar Even-Itamar: „Polysystem Theory“, „The literary System“, „The Position of translated Literature within the literary Polysystem“. In: *Poetics today*, 11, 1 (1990), S. 9-26, 37-44 und 45-51.

aus dem Internet

- Braun Michael: „Der Windfluss der Poesie. *Wilde Nelken*. Jürgen Theobaldys mystische Weltempfindung.“ In: (<http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/wildenelken-r.htm>).
- Buch Hans-Christoph: „Der Seiteneinsteiger. Neue Geschichten und Gedichte von Jürgen Theobaldy.“ In: *Die Zeit* (25.01.2001), ohne Seitenangabe. (http://www.zeit.de/2001/05/Der_Seiteneinsteiger).
- Buselmeier Michael: „Kritik in Kürze.“ In: *Die Zeit*. Nr. 12 (16.03.1984), ohne Seitenangabe. (<http://www.zeit.de/1984/12/kritik-in-kuerze>).

Crauss: „Best of: Vier wichtige Autoren.“ In: *Kritische Ausgabe*, 6 (2001) S. 50-55. (<http://www.kritische-ausgabe.de>).

Cramer Sibylle: „Das Gesamtwerk. Mit einem Vorwort von Marguerite Yourcenar.“ In: (http://www.deutschlandfunk.de/das-gesamtwerk.700.de.html?dram:article_id=81133).

Lerch Fredi: „Trilogie der nächsten Ziele“ In: *Wochenzeitung* (29.05.2003), ohne Seitenangabe. (<http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/trilogie-r.htm>).

Helmut Salzinger: „Kritik in Kürze.“ In: *Die Zeit* (16.05.1969), ohne Seitenangabe. (<http://www.zeit.de/1969/20/kritik-in-kuerze>).

Vlavianos Charis: „Σκέψεις σε Καθεστώς Έκτακτης Ανάγκης. Ρίτσος. Ασυμβίβαστος Ποιητής ή δειλός Κονφορμιστής.“ („Gedanken im Ausnahmezustand. Ritsos. Kompromissloser Dichter oder Feigling und Konformist“). In: *Athens Review of Books*, 43 September (2013), ohne Seitenangabe (<http://www.booksreview.gr/>).

<http://www.literaturport.de/Joachim.Sartorius>

http://www.snhell.gr/testimonies/content.asp?id=112&author_id=44

<http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/es-liegt-jetzt-an-jedem-einzelnen>

Quellennachweis für die Abbildungen

Abbildung 1, Seite 59: Radierung aus *Um zu bleiben*, S.63.

Abbildung 2, Seite 60: Radierung zum Gedicht „Ihr Anfang“ aus *Um zu bleiben*, S. 41.

Abbildung 3, Seite 72: Federzeichnung von Karayan aus *Dreizehn Liebesgedichte*, S. 53.

Abbildung 4, Seite 73: Visualisierung des Gedichtes "In einem alten Buch" von Dieter Hall in *So unverwandt betrachtet*, S. 33.

Abbildung 5, Seite 74: Federzeichnung von Karayan für das Gedicht „27. Juni 1906“ aus: *Dreizehn Liebesgedichte*, S. 24-25.

Abbildung 6, Seite 102: Kleinmünze des Themistokles aus Magnesia aus: *Das Hauptwerk*, S. 96.

Abbildung 7, Seite 136: Kavafis-Gedenkmünze. (<http://www.eurofischer.de/Griechenland-5-Euro-Gedenkmuenze-2013-Cavafy>)

Abbildung 8, Seite 155: Politische Gefangene auf Makronisos . (<http://thingsofthisworld.tumblr.com/post/35356459962/political-prisoners-in-makronisos-building-a>)

Abbildung 9, Seite 164: *Propyläa*, 8, (1970) (Titelblatt)

Abbildung 10, Seite 206: *Poesiealbum Mikis Theodorakis*. (Titelblatt)

Abbildung 11, Seite 216: Thessaloniki 1936: Eine Mutter beweint ihren toten Sohn. (http://dornac.over-blog.com/pages/Yannis_Ritsos_Epitaphe_extraite-2197485.html)

Abbildung 12, Seite 221: Das Titelblatt von *Epitaph* (1936) in den Rizospastis-Publikationen. (<http://ritsos.ekebi.gr/>)

Abbildung 13, Seite 233: Frauenfigur abgefertigt von Ritsos. (<https://redflecteur.wordpress.com/2013/11/11/γιαάννης-ρίτσος-τα-εικαστικά>)

Abbildung 14, Seite 291: Seferis' Logo. Die Meerjungfrau mit amputierten Händen. (http://www.greek-language.gr/Resources/literature/tools/concordance/biography.html?cnd_id=1)

Abbildung 15, Seite 343: Visualisierung des Gedichtes: „April-Tage 1943“ von Andy Schellemann in der Ausgabe *Logbücher, Logbücher I und II*, S.106

Abbildung 16, Seite 350: Gemälde G. Psychopaidis' für die Kavafis-Ausstellung: "Dichter als Beruf". (<http://www.ethnos.gr/article.asp?catid=23135&subid=2&pubid=63936440>)

Abbildung 17, Seite 363: Ödipus von G. Moreau. (<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/437153>)

Abbildung 18, Seite 373: Die griechische Bibliothek Guttenbrunnens aus dem Buch *Wortwerkstätten*, S. 42.

Abbildung 19, Seite 384: Visualisierung des Gedichtes „Um seinen Platz zu finden“ von Dieter Hall aus der Ausgabe *So unverwandt betrachtet*, S.24-25.

Abbildung 20, Seite 406: Seferis' Beerdigung. (http://panagiotisandriopoulos.blogspot.de/2010/09/blog-post_22.html)

Abbildung 21, Seite 426: Leichen von erhängten Frauen wurden im Zweiten Weltkrieg zur Schau gestellt. (http://anti-gerakas.blogspot.gr/2014/10/blog-post_501.html)

Abbildung 22, Seite 447: Die Mauern von Troja aus der Anthologie *Orpheus Melodie*, S. 241

Abbildung 23, Seite 465: *Matrosen sind der Liebe Schwingen* (Titelblatt)

Abbildung 24, Seite 476: *Orpheus Melodie*. (Titelblatt): Naturalisierung von Geschichte.

Abbildung 25, Seite 498: *Woher kommt ihr* (Titelblatt)

Abbildung 26, Seite:498: *Leselust Griechenland* (Titelblatt)